U d'/of OTTAWA
39003002562816

p29 -30 -31 -32 -33 -34 -35
p36 -37 -38 -39 -40 -41 -42 -43 -47
49 - 51 - 53 - 55
56 -

p140 -141 -143 -145 -146 -147
148 -149
161 - 163 -165 -167 -168
emmie
191 - 197

Universitäts
BIBLIOTHECA
Basiliensis

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/charlesbaudelai00reyn

CHARLES BAUDELAIRE

DU MÊME AUTEUR:

Chez Bridel à Lausanne.

Histoire littéraire de la Suisse au 18e siècle, 2 vol. avec portraits. — T. I. *Le Doyen Bridel et les origines de la litt. romande* (épuisé). — T. II. *Bodmer et l'école suisse.*

(Ouvrage publié sous les auspices du Conseil d'Etat de la République et canton de Fribourg.)

Chez Payot, Lausanne et Paris.

Contes et légendes de la Suisse héroïque. Avec 22 dessins du peintre Ed. Bille. Nouvelle éd. 1920.

Cités et pays suisses. Première série. *Suisse romande*, Berne, Tessin, Saint-Gothard, Grisons, 4e mille 1919.

(Prix d'honneur de la Fondation « Schiller-Suisse » 1915.)

— 2e série. *Valais*, *Berne*, *Soleure*, *Argovie*, 3e éd., 1919.

— 3e et dernière série. *Suisse centrale*, *orientale et rhénane*, 1920.

Les bannières flammées. Poèmes, 1915.

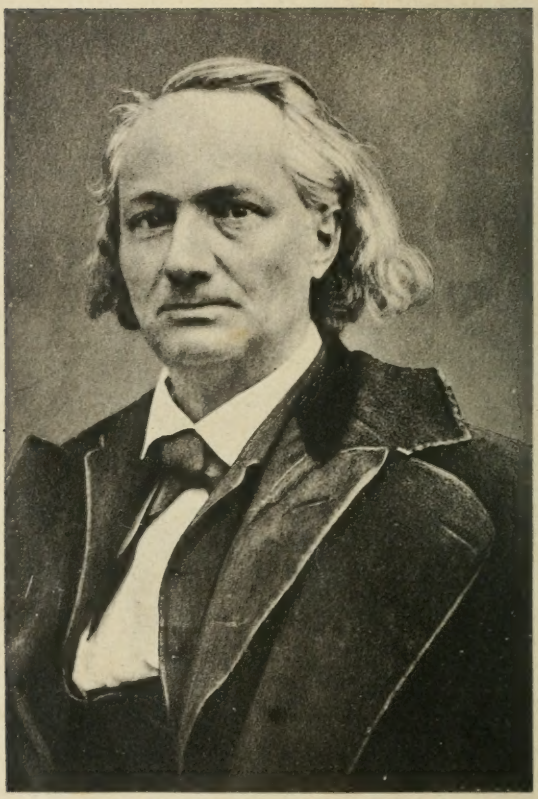
Chez « Spes », Lausanne.

La Gloire qui chante. Poème dramatique, 9e mille, 1920.

(Couronné par le Haut Conseil fédéral, prix Binet 1920.)

Chez Georg, Genève.

Paysages suisses : les lacs. Poèmes en prose. Avec une suite de 12 lithographies originales en couleurs de H. Bing, 1918.



Gr. Nais 1920

COLLECTION FRANCO-SUISSE

Charles Baudelaire

PAR

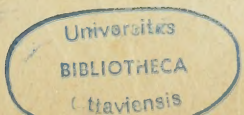
GONZAGUE DE REYNOLD

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE FRANÇAISE A L'UNIVERSITÉ DE BERNE

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie

GENÈVE
ÉDITIONS GEORG & Cie

MCMXX



PQ
2191
.Z5R49
1920

AVANT-PROPOS

Ce livre est le développement d'un cours donné pendant le semestre d'hiver 1917-1918 à la Faculté de philosophie de l'Université de Berne.

Nous y avons exposé notre manière personnelle de comprendre et d'interpréter Baudelaire. Mais nous avons profité d'autres travaux antérieurs dont on trouvera ici-même le résumé, les résultats. Nous avons beaucoup cité. Notre but, en effet, est de faire connaître ce grand poète, de préparer ceux qui le connaissent mal à le bien lire pour le mieux comprendre. Et, si nous reprenons souvent les mêmes pièces, les mêmes vers, c'est parce que nous les étudions sous des aspects successifs : tantôt nous y cherchons l'homme, tantôt nous y cherchons la pensée ou l'art.

Les textes dont nous nous sommes servi, sont généralement ceux des Œuvres complètes de Baudelaire, *Paris, Calmann-Lévy, édition dite définitive*[1]. *Pour les* Fleurs du Mal *en particulier nous avons préféré l'édition van Bever, collection « Les Maîtres du livre », Paris, Crès, 1917. Cette édition, collationnée sur*

1. Une très belle publication des œuvres de B., édition critique par P. P. Gautier, est actuellement en cours de publication (Paris, Nouvelle revue française).

celle de 1861, la dernière qui fut revue par le poète, renferme, outre les pièces condamnées et les projets de préface, tout un appareil critique de notes bibliographiques et de variantes. Pour les poèmes en prose, nous avons également préféré l'édition Ad. van Bever : Le Spleen de Paris, *Paris, Crès, 1917 ; et pour les* Paradis artificiels, *celle des « Maîtres du livre », même date, même éditeur. On sait que les* Œuvres posthumes *ont été publiées par le Mercure de France (4e éd., 1915), ainsi que les* Lettres *(6e éd., 1915). Nous nous sommes beaucoup appuyé sur la correspondance publiée à partir du 15 août 1917 par la* Revue de Paris *et récemment réunie en volume par les soins de M. Jacques Crépet* (Ch. Baudelaire : *Lettres inédites à sa mère*, Paris, Conard, 1918). *Nous désignons ces différentes éditions en abrégé dans nos notes. Les chiffres romains renvoient aux poèmes correspondants des* Fleurs du Mal.

G. R.

INTRODUCTION

« La célébrité, dit Rilke à propos de Rodin, est en fin de compte la somme de tous les préjugés, de tous les malentendus qui s'amassent autour d'un nom [1]. »

A qui cette définition pourrait-elle le mieux s'appliquer, sinon à Baudelaire ? Ne doit-il pas jusques ici sa renommée à sa légende : cette légende qui le représentait, qui le représente encore aux yeux de bien des gens, comme le poète de la dépravation, des vices contre-nature, des charognes ; — comme une sorte de Néron intellectuel, capable, pour distraire son ennui, d'avaler le monde dans un bâillement ?

Cette légende qui a rendu presque populaire le nom, sinon l'œuvre, du grand poète, a diverses origines. Le premier responsable est Baudelaire qui, joignant à l'horreur du bourgeois, c'est-à-dire du médiocre, le goût de la mystification, le besoin de défigurer sa propre existence et d'en exagérer les événements les plus banals,

1. *August Rodin*, Leipzig, 1917, p. 1.

s'est plû à se représenter lui-même comme un monstre, à se vanter d'actes qu'il n'avait jamais commis. Pour peu qu'on y réfléchisse, il est facile de voir en cette attitude, non pas uniquement l'effet d'une imagination pervertie, mais aussi un moyen de *self-defence* contre les imbéciles, un moyen de créer une zone interdite entre la foule et le sanctuaire intérieur. Car Baudelaire n'était point, comme les romantiques, comme cet Alfred de Musset dont il parlait avec mépris, un de ces poètes qui s'ouvrent la poitrine en public pour bien montrer les plus secrètes plaies de leur cœur. Les familiers, les compagnons de Baudelaire, — ne disons point ses amis, — ont aidé à la formation de la légende par les anecdotes et les mots qu'ils ont recueillis et lancés dans la circulation. Ce titre même : *Les Fleurs du Mal* ; certaines pièces mal comprises du recueil, comme la *Charogne ;* le procès retentissant que le livre valut à l'auteur, voilà encore une autre source de la légende baudelairienne. Et puis, il y a les psychologues qui se sont jetés sur Baudelaire comme sur un cas extrêmement rare, comme sur un beau sujet d'analyse : ainsi M. Paul Bourget, dans une étude justement célèbre [1], mais qui, rédigée à une date où le Baudelaire intime et sincère était mal connu, d'un point de départ mal choisi

1. *Essais de psychologie contemporaine,* Œuvres complètes de P. Bourget, Critique, t. I, 1899, p. 3 s.

aboutit à des conclusions en partie fausses. Ajoutons le zèle des admirateurs maladroits ; les mauvais disciples qui exagèrent les défauts extérieurs d'un maître dont la pensée profonde leur échappe toujours, et font juger le maître par eux, comme s'il était équitable de lui reprocher ses dévôts maladroits et ses sots imitateurs ! Enfin, terminons par la malveillance, la jalousie, l'amour du scandale, et nous aurons les causes de ce malentendu dans lequel, pour reprendre la définition de Rilke, a constitué jusqu'à présent la célébrité de Baudelaire.

La critique officielle, la critique universitaire, celle qui fait l'opinion du « public cultivé », a été très fortement influencée par cette légende. Nous ne rappellerons point l'étude si violemment injuste de Schérer, la première de la série[1]. Mais Brunetière, ce grand esprit qui eut l'exclusivisme de tous les constructeurs, dans son *Évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*, s'il a fait un louable effort pour rendre à peu près justice au poète, n'en a pas moins conclu : « Sans parler ici de tant d'autres choses qu'on pourrait lui reprocher, ce qu'il faut regretter, c'est qu'il ait employé son talent à préparer le triomphe de deux théories dont on ne saurait décider laquelle est la plus fausse ou la plus dangereuse, la théorie, je ne dis même

1. *Etudes sur la litt. contemporaine*, t. IV, 1886, p. 281 s.

plus de l'art pour l'art, mais de l'art pour l'artificiel ; et la théorie de la décadence [1]. » Et, dans son *Histoire de la littérature française classique* [2], — d'ailleurs en grande partie posthume et rédigée par des élèves d'après des notes de cours, — Brunetière renchérit encore, en accusant Baudelaire de manquer de sincérité, d'affecter le paradoxe, d'être morbide et malsain. Il est malsain parce qu'il ne voit dans l'humanité que ce qu'elle a de vicieux, parce qu'il rapporte tout à soi comme à un centre et ne considère les autres êtres que comme des moyens par rapport à soi, « et c'est là le principe du vice et du crime » ; parce qu'il place l'objet de l'activité dans la recherche de la sensation, parce qu'il sépare enfin l'art de sa définition. « Par toutes ces raisons, prononce sans appel l'illustre critique, s'explique le succès de Baudelaire, mais par elles aussi se marque le danger qu'il y a à le prendre pour modèle ou à le lire, et à être la dupe ou la victime de ce poète qui fut aussi un mystificateur. » Voilà ce qu'on lit encore dans un ouvrage qui porte la date de 1917.

Cependant, tandis que la légende dont Baudelaire s'était de son vivant enveloppé comme d'un manteau de théâtre, voilait encore dans son tombeau sa face véritable comme un suaire, une

1. 5e éd., t. II, p. 223.
2. T. IV : 19e siècle, Paris, 1917, p. 359.

élite se transmettait de génération en génération l'intelligence et la lumière de son œuvre ; cette œuvre, on en voyait l'influence s'étendre et s'exercer, non point là où l'on croit d'ordinaire la retrouver, c'est-à-dire sur une bohême de cabarets et de mauvais lieux, mais sur les plus hauts esprits, dans les œuvres les plus spiritualistes, les plus classiques de ce temps.

Car l'influence d'un grand artiste, d'un grand poète, ne se fait pas toujours sentir là où l'on croit la surprendre et la dénoncer. L'influence d'un grand artiste, d'un grand poète, est pareille au fleuve souterrain de Francesco Chiesa : on ne voit, à la surface, que des étangs ou des marécages ; mais on peut suivre jusqu'à la mer son cours intérieur, à la magnificence des arbres dont les racines profondes puisent dans l'obscurité leur sève en ses pures et fécondantes eaux.

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME ET LA PENSÉE

CHAPITRE PREMIER

RÉSUMÉ DE LA VIE

Entreprendre la biographie de Baudelaire serait inutilement répéter Asselineau et MM. Crépet [1] ; mais il est nécessaire de rappeler à nos lecteurs les faits principaux et les principales dates de cette douloureuse existence. Cette méthode nous permettra de dégager plus clairement ensuite les caractères essentiels de l'homme.

***

Charles-Pierre Baudelaire est né à Paris le 9 avril 1821 ; il y est mort le 31 août 1867.

Il était le petit-fils d'un paysan champenois et le fils de Joseph-François Baudelaire. Joseph-François Baudelaire naquit en 1759. Ses parents, tout paysans qu'ils fussent, et paysans de l'ancien régime, jouissaient de quelque aisance, avaient pour leur fils des ambitions. Ils lui donnèrent une

1. Ch. Asselineau. *Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869 ; E. et J. Crépet. *Ch. Baudelaire*. Etude biographique, 1908. Cf. ég. le petit livre consacré à B. par MM. A. Séché et J. Bertaut dans la collection « Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains », Paris, Louis-Michaud, s. d.

bonne éducation et le firent étudier. Joseph-François devint répétiteur au collège Sainte-Barbe, précepteur dans la famille Choiseul-Praslin et plus tard, sous le Consulat et l'Empire, haut fonctionnaire, secrétaire et contrôleur au Sénat, chef des bureaux de la Préture. Comme presque tous les intellectuels issus du peuple et gênés dans leur ascension sociale par les institutions et la société monarchiques, Joseph-François Baudelaire avait embrassé les idées révolutionnaires. Mais ce jacobin galant et lettré, ami de Condorcet, de Cabanis et d'Helvétius, eut l'élégance de ne point tomber dans le fanatisme. Avec un goût très prononcé pour les beaux arts, — il faisait de la mauvaise peinture dans le genre pseudo-classique, — il garda toute sa vie la politesse raffinée du XVIIIe siècle : nous retrouverons ces deux traits chez son fils. Il mourut, trop tôt pour celui-ci, le 10 février 1827 : le jeune Baudelaire avait alors six ans.

Joseph-François Baudelaire s'était marié deux fois. Notre poète était l'enfant du second mariage, en 1819 ; son père avait à sa naissance soixante-deux ans, sa mère vingt-huit, disproportion qui explique en partie le déséquilibre nerveux de Charles. Sa mère, Caroline Archimbault-Dufays, était une femme sensible et vive, tendre et dévote. « Ma mère est fantastique ; il faut la craindre et lui plaire, écrit quelque part son fils [1]. » Notons que, née à Londres en 1793, elle avait du sang anglais dans les veines et s'efforça d'élever son enfant à l'anglo-saxonne : elle lui apprit l'anglais

1. *Œuvres posthumes*, p. 91.

en même temps que le français. En 1828, elle se remaria elle-même avec le commandant Aupick, depuis général de division, ambassadeur à Constantinople et Madrid, sénateur. Le général Aupick, excellent homme, mais qui, soldat avant tout, était partisan de la manière forte et voulait introduire la discipline militaire jusque dans son foyer, devint, très injustement, la bête noire de son beau-fils qu'il était d'ailleurs incapable de comprendre.

*
* *

Pour plus de clarté, quitte à être un peu schématique, nous diviserons la vie de Baudelaire en trois périodes.

La première : *enfance*, *adolescence*, nous conduit jusqu'en 1842, date de la majorité, de l'établissement définitif à Paris. Etudes au collège de Lyon, puis à Louis-le-Grand ; baccalauréat, voyage aux Pyrénées en compagnie de son beau-père ; vocation littéraire, premiers vers, mais aussi premiers libertinages avec leur conséquence fatale pour la santé, plus tard pour la vie même de Charles ; crise de famille qui va durer de 1838 à 1842 et le brouillera définitivement avec sa mère et le général Aupick ; premier séjour à Paris, de 1839 à 1841, durant lequel le jeune poète mène la vie de bohême au quartier Latin, débute en de petites revues d'avant-garde, comme le *Corsaire*, se lie avec Ourliac, Gérard de Nerval, Balzac, Le Vavasseur, Delatouche et Louis Ménard, rencontre chez ce dernier Pierre Dupont, — pour lequel il professera une admiration qui nous semble aujourd'hui singu-

lière, — Octave Feuillet, Leconte de Lisle. Le peu d'argent que sa famille veut bien lui donner, Baudelaire le dépense en débauches et pour sa toilette : son dandysme s'affirme dès cette époque. Tant et si bien que M. Aupick se décide à un coup d'état : il embarque son beau-fils —, qui se laisse faire par désœuvrement et goût d'exotisme, — sur un navire en partance pour les Indes. Ce voyage durera dix mois à peine, de fin mai 1841 à février 1842. Baudelaire trouvera d'ailleurs le moyen de ne pas aller plus loin que l'Ile Maurice. Tels sont les faits essentiels de sa vie jusqu'à sa majorité. Le jeune Baudelaire est alors assez peu sympathique : il se pique d'être un esprit fort et sarcastique, il affecte un dandysme exaspérant, il se refuse à travailler, il ne s'intéresse qu'à la poésie et aux femmes, et, vis-à-vis de sa famille, de son beau-père surtout, il se conduit plutôt mal.

*
* *

La seconde période, celle de la *maturité*, s'étend de février 1842 au printemps 1864.

Baudelaire, devenu majeur et maître de ses actes, se fait rendre ses comptes par le général Aupick. puis s'installe à Paris, à l'hôtel Pimodan où il vit presque fastueusement, à la Byron. Mais il dispose d'un capital tout à fait insuffisant pour ce genre d'existence, et bientôt il est réduit aux expédients. Cependant, il compose les premières pièces des *Fleurs du Mal*. Il se lie avec Théophile Gautier, avec Sainte-Beuve : amitiés admiratives qui dureront toute sa vie. Il se fait présenter à Victor

Hugo : il célébrera l'œuvre, mais il n'aura guère de sympathie pour l'homme. Mais voici que le malheur entre peu à peu, et par sa faute, dans sa vie. Trois causes : sa liaison avec Jeanne Duval, cette fille de couleur dont il ne réussira jamais à se débarrasser, à laquelle l'attacheront l'habitude et le sentiment, un peu exagéré mais fort noble, de ses responsabilités ; — le manque d'argent, les dettes : d'où un nouveau conflit avec son beau-père et sa mère qui lui infligent en septembre 1844 un conseil judiciaire et lui désignent pour tuteur M. Ancelle, un brave homme qui aimera Baudelaire, admirera son talent et remplira avec une conscience paternelle ses délicates et pénibles fonctions ; — enfin, la maladie, car il est affaibli, énervé par les excès et par les soucis d'argent.

Pourtant, il réagit, se met au travail. Il ne publie pas encore ses poèmes, ou du moins c'est très rarement qu'il consent à en livrer quelques-uns au public, mais il fait de la critique d'art : son salon de 1845 le place tout de suite en vedette ; il fait également de la critique littéraire, dès la même année, avec autant de maîtrise. En 1848, cédant à l'entraînement général de la jeunesse intellectuelle, mais aussi, — il faut avouer et ce n'est guère à son honneur, — à sa haine contre son beau-père qui, alors, incarne à ses yeux l'autorité, l'armée, l'ordre établi, il se lance un instant dans la politique révolutionnaire et joue au socialiste : épisode sans lendemain, car rien n'était plus contraire à son tempérament, à ses convictions intimes. C'est en 1848, dès après les journées de juin, qu'il publie sa première traduction de Poe. Edgar Poe lui avait

été révélé en 1846 et restera jusqu'à la mort la grande et religieuse passion de Baudelaire. En 1855, il publie dans la *Revue des Deux Mondes* dix-huit poèmes extraits des *Fleurs du Mal*[1]. En 1857, le recueil paraît. On connaît le procès et la condamnation légère que ce livre valut à l'auteur. En 1857 également, le général Aupick meurt et le poète se réconcilie avec sa mère, établie modestement à Honfleur.

A cette époque, de 1852 à 1857, intervient dans sa vie amoureuse, une liaison, longtemps platonique et qui devait se prolonger en amitié, avec la belle Mme Sabatier, la Présidente : le seul amour relativement épuré, véritablement profond, et même purificateur que devait éprouver Baudelaire. En 1860, celui-ci publie les *Paradis artificiels* et en 1861 son opuscule : *Richard Wagner et Tannhaüser*. La même année, paraît la seconde édition des *Fleurs du Mal* et il prend au poète fantaisie de se présenter à l'Académie française comme successeur de Lacordaire : il ébauche les premières démarches, mais abandonne très vite son projet ; Alfred de Vigny est presque seul à l'accueillir et à lui donner de bons conseils. Mais, comme sa santé devient de plus en plus mauvaise, comme de plus en plus il se sent accablé par les dettes et les difficultés matérielles, il se dégoûte de Paris et s'en évade au printemps 1864 pour aller se réfugier à Bruxelles.

*
* *

1. C'est à partir de 1855 également, mais surtout de 1857 que B. compose et publie dans des revues la plupart de ses poèmes en prose.

Ici commence la dernière période : la *déchéance*.

C'était avec de grands espoirs, et sur la foi de renseignements inexacts, qu'il s'était rendu à Bruxelles. Il voulait y faire une campagne de conférences. Il était quasi certain d'y trouver un éditeur pour ses œuvres complètes. La Belgique, pays nouveau pour lui, devait lui fournir le public qu'il n'avait point trouvé en France. Après un premier petit succès de curiosité, il fut cruellement déçu. Bruxelles était alors le milieu le plus contraire à ses idées politiques et religieuses, à son individualisme d'artiste romantique. La déception qu'il éprouva nous valut cette explosion de haine qui éclate dans ses lettres et dans les notes du livre qu'il proposait d'écrire sur, ou plutôt contre, la Belgique et ses habitants. Misère, maladie, détresse morale ne font qu'augmenter. Au bout de dix mois de séjour à Bruxelles, —interrompus par une fuite à Honfleur, auprès de sa mère impuissante à le tirer d'embarras, — les symptômes graves se multiplient, mais l'argent lui manque pour se procurer les remèdes indispensables. Ses journaux intimes nous révèlent sa détresse, ses aspirations morales et religieuses, ses efforts pour réagir et pour lutter. Il n'a d'autres amis que Poulet-Malassis, son éditeur, et Félicien Rops, le grand acquafortiste belge dont le génie offre d'indéniables analogies avec le sien. Quitter la Belgique, liquider ses dettes, retourner à Honfleur, recommencer là-bas une vie nouvelle, ces idées le hantent : impossible. Et voici maintenant la catastrophe : au début de mars 1866, en visitant à Namur l'église de Saint-Loup en compagnie de Poulet-Malassis et de Rops, il est pris

d'un évanouissement. Le lendemain, l'aphasie se déclare. La dernière lettre qu'il peut encore écrire, ou plutôt dicter, est adressée à son tuteur, le bon M. Ancelle, et porte la date du vendredi 30 mars 1866[1]. La paralysie s'étend, le ramollissement du cerveau commence, sa mère accourt. En juillet, on le transporte à Paris, dans un hôpital. Il végète jusqu'au printemps de l'année suivante. Subitement, la maladie s'accélère : le 31 août 1867, à l'âge de quarante-six ans, Charles-Pierre Baudelaire meurt. Il est enseveli le 2 septembre au cimetière Montparnasse. En décembre 1868, paraissent chez Michel Lévy les deux premiers tomes de ses œuvres complètes.

*
* *

Maintenant que nous avons esquissé la vie extérieure de Baudelaire, cherchons à connaître la vie intérieure ; tentons de pénétrer, avec tout le respect qu'on doit à son œuvre et à ses souffrances, dans son esprit, dans sa conscience, dans son âme de grand poète.

Ce voyage dans la vie intérieure, nous l'entreprendrons en nous débarrassant de toutes les anecdotes plus ou moins authentiques, de toutes les révélations plus ou moins scandaleuses sur les mœurs et sur les amours du poète. Ce sera le meilleur moyen de contribuer pour notre part à la destruction de la fameuse légende. Nous avons maintenant assez de recul pour juger sainement et

1. Lettres, p. 538-9.

sérieusement l'homme, pour ne dégager que les traits essentiels et profonds de son caractère.

Sans doute nous est-il indispensable de connaître le Baudelaire intime. Or celui-ci ne nous avait été révélé qu'en partie. Mais nous avons maintenant, dans les *Œuvres posthumes* publiées par le *Mercure de France*, les journaux mêmes du poète ; nous avons la biographie de M. Eugène Crépet, biographie revisée, complétée par les soins de M. Jacques Crépet, son fils ; nous avons encore un recueil de lettres également édité par le *Mercure de France* ; nous avons surtout, enfin, les lettres, livrées au public par la *Revue de Paris* [1]. Elles sont, à peu d'exceptions près, adressées à sa mère. Elles constituent le témoignage le plus poignant, le plus sincère sur lequel on puisse et doive baser un jugement définitif sur l'homme ; c'est véritablement le cœur mis à nu de Baudelaire. Nous y découvrons un être qui a beaucoup souffert, beaucoup lutté, d'abord parce qu'il était doué pour son malheur d'une sensibilité, même pour un poète, excessive ; ensuite parce qu'il était véritablement assoiffé d'idéal ; enfin, parce qu'il se jugeait lui-même avec une sévère lucidité.

Aspirer à l'ordre dans le désordre, au calme dans l'agitation, à la pureté dans le vice ; se sentir croyant en vivant comme un athée, parfois même comme un réprouvé ; à chaque effort pour se relever, pour s'ouvrir une route ascendante et nouvelle, rencontrer un obstacle infranchissable : la maladie, la mi-

1. 15 août, 15 sept., 15 oct., 1er et 15 nov., 15 déc. 1917. Réunies en vol. sous le titre *Lettres inédites à sa mère*, Paris, Conard, 1918.

sère; aller ainsi jusqu'à la mort, se roidissant aux yeux des autres, leur dérobant son visage sous un masque ; être le spectateur de sa déchéance et de son agonie ; lancer vers le ciel quelques grands cris et mourir : telle est ce qu'on peut appeler la tragédie de Baudelaire.

Tragédie intérieure. L'existence de Baudelaire fut banale ; sans grandeur dans ses déchéances comme celle de Byron, sans événements extraordinaires comme ceux auxquels Chateaubriand fut associé, sans aventures romanesques comme la vagabonde jeunesse de Rousseau.

Pas même de retentissantes catastrophes, pas même des malheurs assez exceptionnels pour émouvoir la pitié des adversaires, des contemporains. Incidents de collège, brouilles de famille, dissipations et dettes, une maladie qu'on n'ose avouer, un vulgaire « collage », une passion avortée pour une femme qui n'est pas même tout à fait du monde, puis l'enfoncement dans la misère matérielle, physique et morale : n'est-ce point presque bourgeois, presque vulgaire ? Et cela ne détruit-il point déjà la fameuse légende ? Mais les événements d'une vie n'ont pas tant d'importance en eux-mêmes que par les réactions de la sensibilité. Une sensibilité aiguë peut souffrir du moindre incident comme l'homme moyen, normal, souffre d'un véritable malheur. Une imagination puissante, exaltée, s'empare de chaque événement, le transforme, l'agrandit, l'héroïse. Un cœur trop tendre saigne au moindre contact ; et, si ce cœur trop tendre, cette imagination trop puissante et trop exaltée, cette sensibilité trop vive, sont le cœur, l'imagination, la sensibilité d'un grand

artiste, d'un grand poète, — d'un Baudelaire, — alors d'une vie extérieure banale ou vulgaire peut résulter une vie intérieure profonde, douloureuse, pathétique. Et cette vie intérieure peut à son tour faire jaillir une œuvre comme les *Fleurs du Mal*. C'est pourquoi, encore un coup, l'œuvre ne doit pas être jugée d'après l'homme apparent, artificiel, des biographies et des anecdotes, mais d'après l'homme réel et sincère,—esprit, âme, conscience,— qui l'a conçue.

CHAPITRE II

BAUDELAIRE ET L'AMOUR

Donc, la vie, la vie intérieure de Baudelaire doit être étudiée avec autant de sympathie que de discrétion, mais d'abord avec le respect qu'on doit à toute existence dont les plaisirs et les souffrances, les misères et les gloires, les réalités et les rêves ont produit une grande œuvre. Existence doublement sacrée, parce qu'elle est celle d'un poète, parce qu'elle est celle d'un homme.

Une homme : voilà bien ce que, le manteau enlevé, le masque ôté, nous voyons maintenant dans Baudelaire, — ce qu'il nous faudra voir désormais toujours. Un homme avec des faiblesses et des tares que nous ne dissimulerons point, mais avec des forces créatrices, une conscience, une pensée.

Et si cet homme a aimé, si l'amour a été pour lui une fontaine de joie ou de douleur, pour son œuvre une source d'inspiration, — la principale peut-être — la première question à nous poser, puisque, encore une fois, c'est l'homme que nous voulons connaître, l'âme que nous voulons découvrir, est celle-ci : comment Baudelaire a-t-il aimé ?

Nous tâcherons d'y répondre sans nous préoccuper de la chronique scandaleuse.

I

Baudelaire a aimé, lui aussi, sans aucun doute, mais à sa manière. De peur d'être tyrannisé par la passion, il se traça une règle de conduite dont il ne se départit jamais. Il fit à l'amour une large part dans sa vie, mais il ne lui laissa jamais subjuguer ni son cœur, ni sa pensée [1].

Cette remarque de MM. Crépet est importante à retenir. Plus importante est la distinction établie par M. Féli Gautier :

Il faudrait tout d'abord s'habituer à nettement distinguer la formule de l'amour baudelairien, amour plastique, brutalement sensuel, maladif et curieux..... et l'amour, selon l'intime pensée de Baudelaire, amour sentimental et mystique plutôt que sensuel, amour de tête, parfois littéraire, peut-être même amour-rêve de Wagner, pur et éthéré [2].

Ces témoignages nous autorisent à définir dès maintenant l'homme intérieur : dualisme tout pascalien, tout chrétien, entre la chair et l'esprit, — sous le regard lucide, impitoyable, d'un analyste doué d'une haute intelligence, d'un jugement sûr et sain.

Dans un homme ainsi composé, — un et triple, — l'intelligence domine et cherche à commander aux sens, à régler les élans de l'âme. Voyons maintenant cet homme aux prises avec l'amour. Comment va-t-il réagir ? quelle conception va-t-il s'en faire ? à quels résultats intellectuels et moraux cette lutte, — longue et cruelle — le va-t-elle mener ?

1. *Crépet*, p. 52.
2. *La vie amoureuse de Baudelaire*, Mercure de France, janvier 1903, p. 46. Cl. ég., du même auteur, la préface au recueil *Ch. Baudelaire, De l'Amour*, Paris, 1919.

Constatons d'abord, avec M. Paul Bourget [1] que trois épithètes caractérisent la conception de l'amour dans les *Fleurs du Mal* : « *mystique*, *libertin* et surtout *analyseur* ». C'est la conséquence et la preuve de ce trialisme que nous venons de définir.

Or, chez Baudelaire, la vie amoureuse a débuté par le libertinage. Il a commencé par demander à l'amour, non seulement l'apaisement, mais surtout, — ce qui est plus grave — l'excitation des sens. Il lui a demandé de satisfaire une curiosité déjà tout intellectuelle : plus tard, il lui demandera l'illusion et l'oubli.

Mais, quand on traite ainsi l'amour, on voit se succéder inévitablement et tour à tour la satiété, l'ennui, la lassitude, le spleen, enfin le désespoir. Alors, si l'on possède un reste de force morale, de caractère ; si l'on porte en soi, malgré tout, un idéal ; si le but de la vie, c'est-à-dire l'œuvre, reste toujours visible, lumineux, même au « sein des ténèbres qui puent [2] », une réaction est inévitable. Comment se produit-elle ? Très simplement. On s'aperçoit qu'on n'a point aimé. Et si, au hasard d'une rencontre, on trouve, ou l'on croit trouver, le véritable amour, on est prêt à se donner à lui tout entier, à faire pour lui tous les sacrifices, même ceux de la chair. On est au seuil de la vie nouvelle, impatient d'y entrer avec une âme blanche. Car, si les sens sont usés, les sentiments sont demeurés intacts. Il y a bien souvent, en effet, chez les hommes qui ont beaucoup et trop vécu, chez

1. *Essais de psychologie contemporaine*, Œuvres complètes, Critique I, p. 4, 1899.
2. *Fleurs du Mal*, au lecteur.

les débauchés que leur intelligence et leur sensibilité mêmes ont sauvés de l'abrutissement total, un adolescent oublié, assoupi, qui se réveille au moment où, la jeunesse étant passée, on pénètre dans la solitude, *solitudo cordis,* de l'âge mûr. La dernière illusion qu'un homme de quarante ans puisse avoir, n'est-ce point une illusion sentimentale? La jeunesse se perd et se dissipe tout entière, mais l'adolescence reste souvent au fond du cœur comme une source fraîche sous un rocher : pour que la source jaillisse il faut que la hache, la sape, la foudre, ou l'usure du temps, aient fendu, jusqu'à la base, le rocher. Il faut une grande souffrance intérieure, un drame, pour mettre à nu le fond du cœur.

*
* *

Seulement, il y a un obstacle qui est le châtiment de la débauche, — de la débauche cérébrale : ce n'est pas, quoi qu'on en puisse penser, l'usure, l'impuissance, la maladie; non : ce châtiment ne vient pas du corps, mais de l'esprit.

Chez un homme comme Baudelaire, l'intelligence, l'intelligence égoïste, a toujours dominé, commandé, jugé. De là une hypertrophie morale du cerveau. Au moment où l'homme, l'homme naïf, l'adolescent, à la secousse électrique de la réaction suprême, se réveille et demande à revivre, simplement, naturellement, dans l'ordre et selon les lois, — l'intelligence refuse.

L'erreur de Baudelaire en amour ne fut ni sentimentale, ni même physique : elle fut, elle de-

meura intellectuelle. « Nous autres, c'est par la tête que nous nous damnons », disait Barbey d'Aurevilly. L'intellectuel, — et nous entendons celui dont le cœur est sous la dépendance étroite du cerveau, — pèche toujours dans sa vie sentimentale par deux excès : *l'excès d'égoïsme*, *l'excès d'analyse*.

*
* *

L'égoïsme, — celui du dandy, de l'artiste, — a commencé par diriger la vie amoureuse de Baudelaire. Dans ses pires excès, surtout dans ceux-là, on sent que le cerveau le mène. Si du moins il n'avait cherché que la satisfaction simple, immédiate et naturelle des sens, le mal n'aurait pas été aussi considérable : il y aurait gagné le mépris de l'amour, besoin physique, animal, auquel on s'abandonne quand il devient trop impérieux, sans y attacher autrement d'importance. L'intelligence, dans ce cas, n'aurait point gouverné seulement le cœur, mais encore les sens : vie d'un sage qui se ménage pour mieux se consacrer tout entier à son œuvre. Mais Baudelaire, avec son hypersensibilité, avec son mauvais atavisme et des tendances anormales, — avec enfin le manque d'éducation morale et religieuse dont il a souffert toute sa vie, ne fut jamais un sage sous ce rapport. Son premier séjour à Paris, avant sa majorité, fut néfaste; on peut supposer également que son voyage en mer et son séjour à l'île Maurice, à cause des goûts et du spleen qu'il en rapporta, eurent sur lui une mauvaise influence. Ce qu'il rechercha d'abord dans sa

vie amoureuse, ce fut l'aventure, la sensation. La curiosité, ce besoin avant tout intellectuel, l'y prédisposait. Chez lui comme chez beaucoup de jeunes écrivains, en cette dernière génération romantique, la chair et la littérature se confondaient et, qu'on nous passe l'expression, mangeaient au même râtelier. On voulait garder son cœur libre pour garder libre sa pensée. Seuls donc, les sens et le cerveau sont occupés, mais voilà bien le danger : les sens rapidement s'exaspèrent, exigent toujours des satisfactions nouvelles, de perpétuels changements ; on s'exténue ainsi dans les raffinements ; et, peu à peu, on sort des voies normales. Le cerveau, qui voulait commander aux sens, finit par être plus ou moins gouverné par eux dans sa faculté la plus puissante chez un poète comme Baudelaire : l'imagination. Jamais celle-ci n'est rassasiée, elle en demande plus que les sens ne peuvent lui fournir. Elle se lasse bientôt des réalités mêmes. Et c'est ainsi que l'homme ne tarde point à se trouver hors de la vie.

Or, une vie sentimentale normale et bien réglée, implique l'équilibre entre les fonctions du cerveau, celles des sens et celles du cœur. L'égoïsme intellectuel entend, nous avons dit, laisser le cœur libre. Dans l'amour, qui n'est plus alors qu'un jeu, une expérience, une aventure continuelle, l'individu se cherche lui-même et ne se donne jamais [1]. Il en arrive logiquement au mépris de la femme ; et, comme au mépris succède très vite la lassitude,

1. B. dit de l'amour : « ... c'est aspirer à entrer dans un autre, et l'artiste ne sort jamais de lui-même. » *Œuvres posthumes*, 123 (journaux intimes).

comme les sens ne tardent point à être surmenés, comme la réalité reste toujours inférieure à ce qu'on désire, on glisse dans ce que la morale catholique appelle la « délectation morose ». M. Féli Gautier remarque avec raison : « Baudelaire faisait l'amour dans sa cervelle », jusqu'à en devenir un « détraqué, un inverti sentimental[1] ». C'est l'érotisme dont les traces sont malheureusement trop visibles dans les journaux intimes du poète[2].

Enfin, comme l'imagination se fatigue avec les sens et par eux, il faut aller plus loin encore : jusqu'à l'artificiel, — ce goût pour l'artificiel n'est-il pas, lui aussi, une déviation intellectuelle ? — jusqu'aux excitants, jusqu'au vin, au haschisch, à l'opium. On sait que Beaudelaire a été jusque-là.

*
* *

Ce qui a été fatal à Baudelaire, ce fut l'individualisme romantique. Lorsque l'individu s'abstrait de la société, se soustrait aux lois, pour se réfugier en lui-même ; lorsqu'il fait de lui-même une fin en soi, son propre but et le centre du monde ; lorsqu'il fait de sa vie un instrument dont il joue à son gré pour l'exaltation de son moi, il s'engage peu à peu sur la pente qui descend au crime. Certes, ce n'est point jusque-là que Baudelaire a pu déchoir : il était une âme bien trop noble, et nous ne voudrions pas épouser, même en apparence, un préjugé, un grief absurde qu'il nous a été pénible de

1. Article cité, p. 83 et 85.
2. Lire dans les *Œuvres posthumes*, certaines poésies, certaines notes.

découvrir sous la plume d'un Brunetière. Ce que nous voulons seulement indiquer ici, c'est que le crime auquel aboutit forcément l'individualisme, lorsqu'il n'est pas soutenu, guidé par une vie morale très stricte comme chez les protestants, par une éducation très saine et le sens de la respectabilité comme chez les Anglo-Saxons, c'est la ruine même de l'individu. L'individu se ruine physiquement et psychiquement en détruisant en lui la volonté. Baudelaire en est un exemple : il a vainement gardé son intelligence lucide et son cœur quasi vierge ; lorsqu'il a voulu réagir contre sa propre déchéance, la misère et la maladie, — or de l'une comme de l'autre il est le premier responsable, — l'en ont à jamais empêché.

Il faut relire ici les pages célèbres de la *Confession d'un Enfant du siècle* [1]. Après la Révolution, après l'Empire, il s'était infiltré dans la jeunesse deux éléments morbides : d'une part, le désenchantement — on avait perdu toute illusion sur la société, sur l'homme lui-même ; d'autre part, un besoin d'agir qui ne trouvait plus d'issue. De là ce pessimisme dont va hériter Baudelaire, avec ce besoin de se cloîtrer dans son moi, car le moi est le dernier refuge de l'homme, quand les grandes révolutions, les grands espoirs l'ont déçu. Toutes les énergies latentes se concentrent alors dans le cerveau, avec une virulence d'autant plus considérable que le cœur n'est plus capable d'enthousiasme. Baudelaire sera donc la victime de sa fièvre intellectuelle, de son pessimisme et de son mépris pour

1. Ch. II.

l'espèce humaine. Transposez tout cela dans la vie sentimentale : vous y constaterez, avec un énorme développement d'égoïsme, avec un besoin de plus en plus impérieux de tromper par la débauche et par l'aventure l'activité qui vous dévore, de nouveau, le mépris de la femme. « L'amour, dit Musset, était traité comme la gloire et la religion : c'était une illusion ancienne. » On allait donc aux mauvais lieux, on se jetait dans le vin et dans les courtisanes. Les courtisanes, c'était par elles que Baudelaire avait débuté ; la bêtise et la naïveté des filles, de ces filles qui allaient être si longtemps à ses yeux toute la femme, étaient faites pour provoquer en lui le mépris et l'écœurement [1]. « Après une débauche, on se sent toujours plus seul, plus abandonné [2]. »

*
* *

Après l'excès d'égoïsme, avons-nous dit, un homme comme Baudelaire se détruit nécessairement par l'excès d'analyse.

L'un d'ailleurs mène à l'autre. Lorsqu'on est sans cesse replié sur soi-même ; lorsque, assis au

1. « La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur... La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire... Pourquoi l'homme d'esprit aime les filles plus que les femmes du monde, malgré qu'elles soient également bêtes ?... La femme ne sait pas séparer l'âme du corps... De la nécessité de battre les femmes ; » (ce qui fait penser à la boutade de Nietzsche : « Tu vas chez les femmes ? n'oublie pas le fouet. »)... *Œuvres posthumes*, Journaux intimes, p. 100, 101, 111, 116, 123.

2. *Œuvres posth.*, J. int., p. 130.

sommet de son individualisme inexpugnable et sacré comme la « tour d'ivoire », on se perd dans la contemplation de son moi ; lorsque, souffrance ou plaisir, tout n'est en définitive qu'une sensation ; — on est conduit par son individualisme, par son égoïsme même, à l'analyse perpétuelle du moi par le moi. De là un nouveau dédoublement : à côté de la personnalité qui jouit ou qui souffre, agit ou travaille, il y a la personnalité qui observe ; à côté de la personnalité qui sent, il y a la personnalité qui étudie la sensation. On devient ainsi pour soi-même un sujet d'expériences. On est à la fois le médecin qui, le chronomètre à la main, compte froidement les battements du pouls, et le malade qui brûle de la fièvre. Et, plus l'intelligence est haute et lucide, plus le jugement sûr et sain, plus l'analyse se fait impitoyable. On ne se pardonne rien : chose terrible, quand on se sent, quand on se reconnaît incapable d'agir. Pis encore, on ne arrive à mettre en doute sa propre sincérité. C'est la désagrégation finale de l'individu par l'individualisme : si, pour nous répéter encore, l'individualisme est le dernier refuge de ceux que l'univers a déçus, la société trompés, que reste-t-il lorsqu'une sape trop profonde a pénétré jusqu'aux fondements de la tour d'ivoire, lorsqu'une lumière trop vive a mis le feu aux poudres et tout fait sauter ? On est réduit à ramasser les ruines de son moi, sans plus même parvenir à s'édifier une chaumière habitable avec ces débris de palais.

Mais ce n'est pas tout. Baudelaire, qui fut un grand critique, n'était point un psychologue ordinaire. Toute son hypersensibilité de nerveux, de

malade, de passionné, d'artiste et de poète, participait douloureusement à cet impitoyable analyse de soi-même entreprise par l'intelligence et le jugement. Il souffrait des coups de bistouri par lesquels il se disséquait :

> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau [1] !

Chez lui, les sens étaient devenus instruments d'analyse. Leurs impitoyables perceptions, subtiles jusqu'à l'infini, — une de ses qualités dominantes comme poète, — ne lui laissaient rien d'ignoré dans la moindre de ses sensations, de ses pensées, de ses démarches.

Et quelle devait être la constatation finale de cette perpétuelle analyse appliquée à sa vie amoureuse ? La solitude éternelle du cœur.

La solitude éternelle du cœur, et le besoin de remplir ce cœur, vide parce qu'il n'avait jamais eu l'occasion d'aimer, parce que l'intelligence et la volonté lui avaient interdit l'amour sincère, c'est-à-dire le don de soi, l'oubli de soi.

A force donc de se fouiller soi-même, Baudelaire en était arrivé à réveiller en lui, à faire crier et saigner dans le tréfond de son cœur, l'adolescent, c'est-à-dire cette faculté, intacte faute d'emploi, d'aimer et de se faire aimer, de se donner et de vivre [2].

1. *Héautontimorouménos*, LXXXIII.

2. « Les attachements les plus tendres et les plus salutaires lui ont manqué ; et non pas uniquement par sa faute. Les noms de mère et de sœur résonnent à la fin de ses chants d'amour non

*
* *

Mais, une fois éveillé, l'adolescent se fait impérieux, réclame sa part. Baudelaire, en constatant qu'il n'a jamais aimé, constate du même coup que l'amour est maintenant pour lui la dernière chance de salut.

Il se décide, il part à la recherche de l'amour ; mais le dédoublement de sa personnalité le rend incapable d'agir, en soulevant autour de lui toute espèce d'hésitations, de scrupules : faux orgueil, crainte du ridicule et des illusions, sentiments d'impuissance, doutes sur sa propre sincérité.

Malgré tout, l'impulsion est trop forte. Mais Baudelaire, qui ne connaît pas la femme, est prêt à se donner à la première fille venue, si cette fille sait le prendre. Une fois pris, elle le tiendra par un reste d'illusion, par l'habitude et l'impuissance de se libérer, ou par des sentiments, très honorables, même s'ils se trompent d'objet, d'honneur, devoir, responsabilité.

Cet effort de Baudelaire vers l'amour, devait nécessairement aboutir à une erreur : d'où rechutes pires encore.

Cependant, plus les années s'écoulent et plus s'exaspèrent la misère et la maladie, plus devient pressant, oppressant, le besoin d'aimer et de se sauver par l'amour. L'imagination surexcitée travaille, et c'est encore par le cerveau autant que par le

comme une profanation mais comme un soupir nostalgique. » *Benedetto*, l'architecture des Fleurs du Mal, Zeitschrift f. französische Sprache und Litt., Leipzig, t. XXXIX, 1912, p. 57.

cœur, que Baudelaire, avec sa puissance d'illusion sentimentale et d'abstraction, — géniale mais anormale aussi, et maladive, — par réaction contre sa propre déchéance, contre la débauche et les filles de mauvais lieu, s'imagine, se compose un idéal féminin tellement pur, tellement complet, tellement supraterrestre, que nulle créature vivante ne sera capable de l'incarner.

L'espoir va-t-il se réaliser ? Baudelaire enfin a rencontré une femme supérieure par le rang social, l'éducation, l'intelligence, le cœur et la beauté à toutes les actrices, grisettes, Vénus noires ou courtisanes avec lesquelles il s'est prostitué ; instantanément, il s'embrase d'une passion mystique ; la femme aimée consent à lui ouvrir les bras ; — alors, confrontant ce qu'il tient dans ses bras à lui avec tout ce qu'il a rêvé d'y tenir, le malheureux ira se briser à la dernière désillusion.

Et c'est bien là le suprême châtiment intellectuel, la suprême vengeance de l'intelligence, de l'imagination, sur le cœur, lorsque le cœur est vide, et lorsque les sens déjà sont usés.

*
* *

Baudelaire n'a donc jamais été capable d'aimer avec simplicité, même lorsqu'il a aimé avec sincérité. Ce n'est pas tant l'homme, chez lui, qui a cherché l'amour, que le poète, l'artiste. Le poète avec ses illusions qui devaient faire de lui une dupe éternelle. Il est décevant, dangereux, en effet, de vouloir en chaque femme, mulâtresse ou mendiante rousse,

trouver une muse. On risque ainsi de costumer en déesse la vulgarité, la bêtise, le vice : — et si la personne qu'on a déguisée et qu'on aime pour son déguisement seul, est tant soi peu habile, disons même roublarde, elle profitera de la circonstance pour abuser du poète, pour l'exploiter. L'artiste, avec son rêve de beauté plastique, commet une erreur analogue lorsqu'il s'amourache d'une femme, non pour son intelligence ou pour sa moralité, mais pour sa beauté, pour son corps. On ne saurait impunément être artiste ou poète intégralement, c'est-à-dire dans toutes les circonstances de la vie. Cela fausse l'homme, et la vie, et le monde, et l'amour : une des grandes misères intellectuelles du XIXe siècle.

Cependant, il devait y avoir une rédemption pour Baudelaire dans son culte même de l'art et de la poésie. Car il était assez grand artiste, assez grand poète pour s'élever constamment au-dessus de soi-même, pour joindre ses souffrances à la souffrance éternelle de l'humanité. Son génie l'a sauvé de l'individualisme, sa souffrance l'a sauvé de l'égoïsme, inconsciemment. Les deux amours de sa vie, s'ils ont été des déceptions cruelles, lui ont inspiré ses poèmes les plus émouvants. C'est ainsi qu'il s'est donné, non point à ses inspiratrices, mais à nous. Et sans doute l'a-t-il pressenti, désiré : « L'amour, dit l'*Imitation* [1], veut toujours être sublime, il ne tolère point d'être retenu par les petites choses inférieures ; il est comme une vive flamme, comme une torche ardente qui jaillit

1. L. III, ch. 5.

au-dessus de tous les obstacles qu'elle a traversés. »

Les chants d'amour de Baudelaire ont magnifié, purifié comme la flamme ses amours, même les plus vulgaires, car nulle des femmes dont il a pu s'éprendre, n'était en réalité digne de lui. Mais il en a fait des muses ; il a aimé en elle des illusions et des rêves, — illusions et rêves qui lui ont inspiré ces réalités immortelles : ses poèmes.

II

On sait que Baudelaire eut deux inspiratrices : la noire Jeanne Duval, la blanche Mme Sabatier.

*
* *

Il revenait de l'île Maurice lorsqu'il rencontra la première ; et sans doute le goût pour les femmes exotiques, contracté lors de son voyage, fut-il à l'origine de cette liaison. « A peine de retour à Paris, il prit une maîtresse qui n'avait guère d'autre titre à son attention que d'être une fille de couleur. Jeanne Duval, figurante dans un de ces petits théâtres qui, dès 1840, annonçaient les cafés-concert, n'avait, à part sa race, rien de remarquable : ni le talent, ni la beauté, ni l'esprit, ni le cœur[1]. » D'après un témoin, Baudelaire l'aurait aperçue un soir ; des ivrognes la tourmentaient ; il s'inter-

1. *Crépet*, p. 54 s.

posa, puis, avec la politesse ancien régime qu'il affectait, il lui offrit son bras et la reconduisit chez elle [1]. Elle devait rester jusqu'au bout le vampire de son existence à lui.

Son vampire, elle le fut matériellement et moralement. Elle était cruelle et coquette [2]. Elle le trompait, l'exploitait. En outre, comme presque toutes les femmes de sa race, elle s'adonnait aux liqueurs fortes, tant et si bien qu'elle fut atteinte de paralysie et que son amant la dut mettre à l'hospice. Jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort du poète, elle trouva mille moyens de lui soutirer de l'argent, — à lui qui en manquait toujours ! — non seulement pour elle, mais aussi pour un frère qu'elle faisait intervenir au besoin. Baudelaire, qui n'avait su, par amour ou par habitude, s'en dépêtrer bien portante, mit son point d'honneur à la soutenir malade : « Ma mère et Jeanne, maladies de Jeanne », cette note extraite de ses journaux intimes [3] nous révèle qu'il considérait cette créature comme un des grands devoirs de sa vie. Quand il lui écrit, ce sont des lettres paternelles, comme à une enfant gâtée [4]. Ce dévouement est un des beaux traits de son caractère : il rachète bien des défaillances.

Qu'aimait-il en elle ? Sa beauté ? Les témoignages diffèrent. Théodore de Banville dépeint ainsi Jeanne

1. Témoignage du marquis de Grandpré. *Crépet*, p. 54.
2. « La Vénus noire l'a torturé de toutes manières. Oh ! si vous saviez ! Et que d'argent elle lui a dévoré ! Dans ses lettres, j'en ai une masse, je ne vois jamais un mot d'amour. » Mme Aupick à Asselineau, c. p. *Crépet*, 267.
3. *Œuvres posthumes*, 132.
4. P. ex., 17 décembre 1859, *Lettres*, 223-224.

Duval : « Une fille de couleur d'une très haute taille, qui portait bien sa brune tête, ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crespelée, et dont la démarche de reine, pleine d'une grâce farouche, avait quelque chose à la fois de divin et de bestial [1]. » Mais Banville était poète, ami du poète. Il semble n'avoir vu la Duval que dans le miroir des admirables vers composés par Baudelaire. D'autres témoignages sont moins flatteurs [2]. Une magnifique chevelure devait être en définitive l'unique beauté de cet animal stupide et pervers.

Telle est cette femme qui s'installa dans la vie de Baudelaire comme un oiseau de proie dans un nid désert. « Près de la cheminée, elle demeurait blottie dans un fauteuil bas et y restait silencieuse [3] », cependant que le poète et ses amis causaient en fumant, dissertaient art et littérature, s'amusaient aux paradoxes. Parfois, son amant lui dictait des vers ou lui en faisait copier. Mais, si l'on ouvre les *Fleurs du Mal*, on ne peut que reconnaître la profonde influence qu'elle a exercée sur lui. Elle fut une inspiratrice. Comme le disent MM. Crépet, il sut tirer de cette triste expérience la matière de quelques-unes de ses plus belles œuvres [4]. Il y a, en effet, dans son grand recueil tout un cycle qu'on peut appeler le cycle de Jeanne Duval ou de la Vénus noire. Ce n'est point encore le lieu d'étudier ces pièces. Bornons-nous à dégager les sentiments qu'elles expriment.

1. Cité par *Crépet*, p. 55.
2. *Ibidem*. Cf. également M. Féli Gautier, article cité, 50 s.
3. F. Gautier, 52.
4. 66-67.

Cet amour est un amour infernal :

> Je t'adore à l'égale de la route nocturne,
> O vase de tristesse, ô grande taciturne...
> Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle [1].

Auprès d'elle, Baudelaire se sent comme dans un tombeau ; son amour le ronge comme des vers qui s'acharnent sur un cadavre. Ce qui l'attache à sa maîtresse, c'est l'habitude :

> Infâme à qui je suis lié
> Comme le forçat à la chaîne,
>
> Comme au jeu le joueur têtu,
> Comme à la bouteille l'ivrogne,
> Comme aux vermines la charogne [2]...

Elle est entrée dans son cœur « plaintif » comme un « coup de couteau » ; forte comme un troupeau de démons », de l'esprit humilié du poète elle est venue faire « son lit et son domaine [3] » ; en un mot, elle est bien le vampire de Baudelaire : elle lui donne constamment le sentiment de sa déchéance.

Mais il n'y a point que l'habitude, une habitude analogue à celle de l'ivrogne ou du fumeur, pour lier Baudelaire à Jeanne Duval comme un condamné à son pilori. En Jeanne Duval, il aime d'abord un souvenir, une évocation, une illusion : les pays lointains vers lesquels l'entraîne sans cesse sa nostalgie, l'Océan, l'Afrique et l'Asie, les Indes et les Iles, ce qu'il a vu durant son voyage, surtout ce qu'il

1. XXIV et XXV.
2. *Le vampire*, XXXI.
3. *Ibid.*

se figurait avoir vu et, par conséquent, évoquait avec encore plus d'intensité.

Le parfum de cette femme, le « parfum exotique » de sa lourde chevelure bleue, il y retrouve l'odeur des vaisseaux, des plages brûlées par le soleil et des humides végétations tropicales :

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !...

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;
Sur les bord duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron [1]

Quand les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone,

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts [2]...

Parce qu'elle était pour lui comme un vaisseau qui l'emportait, à travers les tempêtes, vers le monde éclatant et noir de ses souvenirs et de ses rêves [3] ; mais parce qu'aussi elle était un « vase de tristesse » dont l'onde impure avait l'amertume du sang, des larmes et de la mort, Jeanne Duval, la mulâtresse de Saint-Domingue, doit, hélas ! être regardée comme la plus grande inspiratrice de Bau-

1. *La chevelure*, XXIII.
2. *Parfum exotique*, XXII.
3. *Le beau navire*, LII.

delaire : la Muse noire avec laquelle il est descendu jusqu'au fond des enfers, c'est-à-dire jusqu'à cette dalle qui ne recouvre plus que le néant.

*
* *

Pourtant, du fond de son enfer, Baudelaire aspirait plus que jamais à l'amour [1]. Il était prêt à se faire une fois de plus toutes les illusions, prêt à transformer en madone la première femme affectueuse et douce, rencontrée sur sa voie douloureuse, à la condition toutefois qu'elle eût de la beauté. Une lettre nous le prouve. Elle est de l'automne 1852. « L'aventure dont ce dernier billet semble l'épilogue, — et sur laquelle il nous renseigne seul, — est fort banale : Baudelaire avait rencontré Mme Marie X., un modèle, chez un artiste de ses amis. Un jour, il lui avoua qu'il l'aimait. Elle lui répondit que son cœur était pris et il s'abstint de la revoir [2]. » Il faut s'arrêter à cette lettre. Car elle nous fournit, comme le font remarquer très bien MM. Crépet, de précieuses indications « sur les tendances spiritualistes et les illusions avides que Baudelaire apportait dans l'amour. » Elle nous le montre en pleine crise de réaction contre sa vie de débauche, contre Jeanne Duval, et documente

1. Le sonnet : « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive... » (XXXII), nous fait sentir combien Baudelaire avait attendu, sans espoir, de Jeanne Duval elle-même un peu d'affection. Cf. le commentaire qu'en donne M. Benedetto, *L'architecture des Fleurs du Mal*, Zeitschrift f. franz Sprache u. Lit. t. 39, 1912, p. 44-45.
2. *Crépet*, 123.

toute l'analyse à laquelle nous venons de procéder. Elle a d'ailleurs la beauté d'un poème.

Baudelaire consent à sacrifier sa passion, ses désirs ; il consent à ne rien demander pour lui, pourvu que Marie daigne lui permettre de la revoir, car elle est son salut dans le malheur, sa consolatrice dans l'affliction, le suprême refuge, la condition même de son relèvement moral. Et la lettre s'achève ainsi, en hymne et en prière :

Revenez, je vous le demande à genoux ; je ne vous dis pas que vous me trouverez sans amour ; mais cependant vous ne pourrez empêcher mon esprit d'errer autour de vos bras, de vos si belles mains, de vos yeux où toute votre vie réside, de toute votre adorable personne charnelle ; non, je sais que vous ne le pourrez pas ; mais soyez tranquille, vous êtes pour moi un objet de culte, et il m'est impossible de vous souiller ; je vous verrai toujours aussi radieuse qu'avant. Toute votre personne est si bonne, si belle, et si douce à respirer ! Vous êtes pour moi la vie et le mouvement, non pas précisément autant à cause de la rapidité de vos gestes et du côté violent de votre nature, qu'à cause de vos yeux, qui ne peuvent inspirer au poète qu'un amour immortel. Comment vous exprimer à quel point je les aime, vos yeux, et combien j'apprécie votre beauté ? Elle contient deux grâces contradictoires et qui, chez vous, ne se contredisent pas, c'est la grâce de l'enfant et celle de la femme. Oh ! croyez-moi, je vous le dis du fond du cœur : vous êtes une adorable créature, et je vous aime bien profondément. C'est un sentiment vertueux qui me lie à jamais à vous. En dépit de votre volonté, vous serez désormais mon talisman et ma force. Je vous aime, Marie, c'est indéniable ; mais l'amour que je ressens pour vous, est celui du chrétien pour son Dieu ; aussi ne donnez jamais un nom terrestre, et si souvent honteux, à ce culte incorporel et mystérieux, à cette suave et chaste attraction qui unit mon âme à la vôtre, en dépit de votre volonté. Ce serait un sacrilège. — J'étais mort, vous m'avez fait renaître. Oh ! vous ne savez pas tout ce que je vous dois ! J'ai puisé dans votre regard d'ange des joies ignorées ; vos yeux m'ont initié au bonheur de l'âme, dans tout ce qu'il a de plus parfait, de plus délicat. Désormais, vous êtes mon unique reine, ma passion et ma beauté ; vous êtes la partie de moi-même qu'une essence spirituelle a formée.

Par vous, Marie, je serai fort et grand. Comme Pétrarque, j'immortaliserai ma Laure. Soyez mon Ange Gardien, ma Muse et ma Madone, et conduisez-moi dans la route du Beau [1].

Comment oserait-on mettre en doute la sincérité de cette déclaration ingénue et mystique ? C'est l'adolescent réveillé qui parle. Et cet adolescent a gardé, sinon la foi, du moins toute la sensibilité catholique.

*
* *

Ce qu'il avait cru trouver dans Marie, ce qu'il avait espéré obtenir d'elle, il crut le retrouver et l'obtint de la belle Mme Sabatier.

Mme Savatier « pour plus de coquetterie Mme Sabatier [2] », n'était pas, tant s'en faut, l'ange de pureté, l'esprit, la madone que se figurait Baudelaire [3]. C'était une bourgeoise intelligente, bien douée, bonne, mais surtout extrêmement belle : d'une beauté imposante et classique. « Elle était assez grande et de belles proportions, nous révèle Mme Judith Gautier, avec des attaches très fines et des mains charmantes. Ses cheveux, très soyeux, d'un châtain doré, s'arrangeaient comme d'eux-mêmes en riches ondes semées de reflets. Elle avait le teint clair et uni, les traits réguliers avec quelque chose

1. *Lettres*, 43-44 ; cf. le sonnet XLII dont voici le dernier tercet :

Je suis belle et j'ordonne
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau ;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone.

2. *F. Gautier*, article cité, p. 67.

3. Cf. *Léon Séché* : La jeunesse dorée sous Louis-Philippe, Paris, 1910, 277 s.

de mutin et de spirituel, la bouche petite et rieuse. Son air triomphant mettait autour d'elle comme de la lumière et du bonheur. » Pourtant, lorsqu'elle n'était pas dans ses bons jours, une certaine vulgarité se dégageait de toute sa personne physique et morale : « Une grosse nature avec un entrain trivial, bas, populacier. On pourrait la définir, cette belle femme un peu canaille, « une vivandière de faunes. » C'est le témoignage bref et cruel des Goncourt[1].

Mme Sabatier était une de ces femmes auxquelles une situation sociale un peu inférieure, un peu suspecte, — elle était entretenue par un riche banquier au nom très israélite, — ne permet de réunir dans leur salon que des écrivains et des artistes. Mais le sien, fort coté, était certainement, le plus intellectuel du second Empire ; on y rencontrait Dumas père, Feydau, Théophile Gautier, Meissonnier, Musset, Flaubert, Bouilhet, Maxime du Camp et le sculpteur Clésinger à qui Mme Sabatier avait servi de modèle pour son marbre : *la Femme piquée par un serpent*, exposé au salon de 1848. Mme Sabatier était faite d'ailleurs pour inspirer les artistes : on connait son portrait par Ricard, *la Femme au chien*. Elle même peignait agréablemeut. Son salon, sa beauté, les œuvres qu'elle inspira, la rendirent très vite célèbre. Elle savait d'ailleurs très bien diriger une conversation : « De l'œil et du sourire, elle encourageait ce tournoi de paroles et y jetait, de temps en temps, son

1. Mme Judith Gautier, *Le second rang du collier ; Journal des Goncourt*, 11 avril 1861 : cités par *Crépet*, p. 115.

mot, tantôt railleur, tantôt approbatif, et la lutte recommençait de plus belle [1]. »

Baudelaire avait rencontré Mme Sabatier à l'hôtel Pimodan, chez Fernand Boissard. Elle avait fait tout de suite sur lui une impression profonde, d'autant plus profonde que Baudelaire n'avait fréquenté jusqu'alors que des filles. Il put la comparer à loisir avec Jeanne Duval. Le résultat de cette comparaison, à un moment où Baudelaire était en pleine crise sentimentale, où il cherchait une rédemptrice, fut qu'il se prit pour Mme Sabatier de la même passion véritablement ardente et dépourvue d'égoïsme qu'il venait d'éprouver pour Marie. L'idéal qu'il cherchait, c'est en Mme Sabatier qu'il crut soudainement le découvrir : idéal physique, c'est-à-dire une beauté calme, blanche, classique, apaisante ; idéal d'éducation, d'élégance ; idéal d'intelligence enfin. Tout ce dont il avait été sevré dans ses amours de hasard, Mme Sabatier le possédait. Aussi Baudelaire se tourna-t-il vers elle comme un mendiant vers une reine.

Cette expression n'est point exagérée. L'amour du poète pour sa nouvelle idole, fut un amour mystique, un culte, une religion. Toute sa naïveté, toute son inexpérience s'y révèle. Il se comporte envers elle comme un collégien : durant cinq années, il lui adresse des lettres anonymes et des vers ; seulement, ce sont des vers de Baudelaire. Cette correspondance débute le 9 décembre 1852 par un billet dont il déguise l'écriture : « Les sentiments

1. *Th. Gautier*, préface des *Fleurs du Mal*, p. 8-9, t. I de *Œuvres complètes* de Baudelaire).

profonds ont une pudeur qui ne veut pas être violée. L'absence de signature n'est-elle pas un symptôme de cette invincible pudeur [1] ? » A ce premier message il joint les stances « A celle qui est trop gaie », une des pièces condamnées de son recueil [2]; on y retrouve toute l'impertinence que seuls, quand ils osent et se risquent à distance, les timides sont capables d'avoir.

De Versailles, le 3 mai 1853, nouveaux vers :

Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse [3] ?

La lettre, toujours anonyme, du 9 mai 1853, commente cet envoi :

Je suis égoïste comme les enfants et les malades. Je pense aux personnes aimées, quand je souffre. Généralement, je pense à vous en vers, et, quand les vers sont faits, je ne sais pas résister à l'envie de les faire voir à la personne qui en est l'objet. — En même temps, je me cache, comme quelqu'un qui a une peur extrême du ridicule [4].

A cette date, d'ailleurs, Baudelaire fréquentait déjà Mme Sabatier ; en la reconduisant une nuit, après une fête, il eut l'occasion d'échanger avec elle des confidences mélancoliques [5] :

Une fois, une seule, aimable et douce femme,
A mon bras votre bras poli
S'appuya...
Il était tard ; ainsi qu'une médaille neuve
La pleine lune s'étalait,
Et la solennité de la nuit, comme un fleuve,
Sur Paris dormant ruisselait.

1. *Lettres*, p. 45.
2. CXXIX.
3. *Résersibilité*, XLIV.
4. *Lettres*, 48.
5. *Confession*, XLV.

Cependant, la correspondance continue :

Sans doute, sa pensée est toute vers elle, et il ne travaille qu'avec son image devant les yeux, peut-être imprimée dans son âme ; et, fermant les yeux aux réalités angoissantes, — il vit toujours avec J. Duval et cherche de vaines consolations dans les étreintes charnelles, d'où son cœur absent n'emporte que de la rancœur et de la tristesse, — il la voit toute en lui et son effort lui est doux, par l'espoir de lui plaire ; ce sont les années laborieuses des abondantes moissons, traduction des *Histoires extraordinaires*, articles d'esthétique, la préparation définitive des *Fleurs du Mal* [1].

Les lettres suivantes nous font constater peu à peu un changement dans les sentiments amoureux de Baudelaire, ou plutôt dans leur expression ; et ce changement, les vers qu'il ne cesse d'adresser à Mme Sabatier le soulignent encore. Si les premiers billets étaient d'une galanterie raffinée, mais respectueuse, — cette galanterie XVIIIe siècle que Baudelaire affectait si volontiers, — les premiers vers étaient pour le moins impertinents : il y a des femmes trop belles et trop calmes, qui vous agacent par leur paisible beauté, qu'on voudrait aimer et maltraiter à la fois. Mais les sentiments de Baudelaire s'épurent, se spiritualisent en s'échauffant. Dès la lettre du 7 février 1854 [2], Mme Sabatier est mise, à la place de Marie, sur un socle de Madone. Ce n'est plus « celle qui est trop gaie », celle en qui le poète voulait punir « l'insolence de la nature » : c'est la vierge et l'ange qu'on implore d'en bas, que — sans la toucher — on contemple :

Je ne sais si jamais cette douceur suprême me sera accordée de vous entretenir moi-même de la puissance que vous avez

1. *Féli Gautier*, article cité, p. 72.
2. *Lettres*, 62-63.

acquise sur moi et de l'irradiation perpétuelle que votre image crée dans mon cerveau. Je suis simplement heureux, pour le moment présent, de vous jurer de nouveau que jamais amour ne fut plus désintéressé, plus idéal, plus pénétré de respect, que celui que je nourris secrètement pour vous, et que je cacherai toujours avec le soin que ce tendre respect me commande [1].

Et le 8 mai 1854 :

Toujours la même déplorable habitude, la rêverie et l'anonyme... J'ai si peur de vous que je vous ai toujours caché mon nom, pensant qu'une adoration anonyme, — ridicule évidemment pour toutes les brutes matérielles mondaines que nous pourrions consulter à ce sujet, — était après tout à peu près innocente,—ne pouvait rien troubler, rien déranger, et était infiniment supérieure en moralité à une poursuite niaise, vaniteuse... N'êtes-vous pas, — et je le dis avec un peu d'orgueil, — non seulement une des plus aimées, — mais aussi la plus profondément respectée de toutes les créatures ?... Pour en finir, pour vous expliquer mes silences et mes ardeurs, ardeurs presque religieuses, je vous dirai que quand mon être est roulé dans le noir de sa méchanceté et de sa sottise naturelles, il rêve profondément de vous. De cette rêverie excitante et purifiante naît généralement un accident heureux. — Vous êtes pour moi, non seulement la plus attrayante des femmes, mais encore la plus chère et la plus précieuse des superstitions [2].

Cette correspondance anonyme devait durer cinq ans. Il faut supposer d'ailleurs que Mme Sabatier en avait depuis longtemps découvert l'auteur. La publication des *Fleurs du Mal* et un petit incident sans importance, laissèrent comprendre à Baudelaire tout le ridicule qu'il y aurait pour lui à ne se point déclarer. Il le fit à l'occasion de son procès, le 18 août 1857 :

Les polissons sont AMOUREUX mais les poètes sont IDOLATRES... Vous êtes plus qu'une image rêvée et chérie, vous êtes *ma*

1. 16 février 1854. *Lettres*, p. 64.
2. *Lettres*, 64-66.

superstition. Quand je fais quelque grosse sottise, je me dis : *Mon Dieu ! si elle le savait !* Quand je fais quelque chose de bien, je me dis : *Voilà quelque chose qui me rapproche d'elle en esprit* [1]...

Alors, il arriva ceci : Mme Sabatier, touchée de tant de constance et d'adoration, se donna.

Ce fut son erreur. Baudelaire en fut la première victime, car il avait un cœur jeune et pur dans un corps malade. En descendant de son piédestal, la madone ne fut plus pour lui qu'une femme, avec les mêmes gestes que les autres femmes. Le poète qui s'était construit dans le rêve un idéal, ne se trouva plus en présence que d'une réalité. Il ne pouvait plus aimer : il le comprit, il rompit dans une lettre douloureuse qu'on ne peut lire aujourd'hui sans pitié.

Je t'ai dit hier : *Vous m'oublierez, vous me trahirez ; celui qui vous amuse vous ennuiera.* — Et j'ajoute aujourd'hui : *Celui-là seul souffrira qui, comme un imbécile, prend au sérieux les choses de l'âme.* — Vous voyez, ma bien belle chérie, que j'ai d'*odieux* préjugés à l'endroit des femmes. — Bref, je n'ai pas la foi. — Vous avez l'âme belle, mais en somme c'est une âme féminine.

Et ce cri de détresse :

Et enfin, enfin, il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme, maintenant. — Et si, par malheur pour moi, j'acquiers le droit d'être jaloux ! ah ! quelle horreur seulement d'y penser ! Mais, avec une personne telle que vous, dont les yeux sont pleins de sourires et de grâce pour tout le monde, on doit souffrir le martyre.

Et Baudelaire conclut, résigné :

Enfin, arrive ce que pourra. Je suis un peu fataliste. Mais ce que je sais bien, c'est que j'ai horreur de la passion, — parce

1. *Lettres*, 133, 134.

que je la connais, avec toutes ses ignominies ; — et voilà que l'image bien aimée qui dominait toutes les aventures de la vie devient trop séduisante [1].

Et voilà bien aussi où peuvent conduire cette malheureuse faculté d'analyse, ces sentiments compliqués et contradictoires qui tourmentaient, en les opposant l'un à l'autre, le cœur et le cerveau du poète !

Ainsi, de cet amour, Baudelaire sortait comme on sort d'une église où l'on a constaté qu'on n'avait plus la foi, qu'on n'avait plus la puissance physique et morale de l'avoir.

Cependant, — et c'est là encore la suprême compensation du génie, — Baudelaire devait, peut-être moins à Mme Sabatier elle-même qu'aux grands sentiments qu'elle lui avait inspirés, une transformation profonde et décisive de son âme. Le « cycle de Mme Sabatier », dans les *Fleurs du Mal,* nous le prouve. Elle l'avait sorti de l'enfer où il était descendu avec sa muse noire ; elle avait été la muse blanche, la muse du purgatoire d'où l'on entrevoit déjà, dans la souffrance expiatrice, l'azur immuable du paradis. Il avait incarné en elle, d'une part, sa nostalgie de la beauté classique :

> Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre [2]...

d'autre part, sa nostalgie mystique de la beauté morale :

> Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
> Entre en société de l'Idéal rongeur,
> Par l'opération d'un mystère vengeur,
> Dans la brute assoupie, un ange se réveille [3].

1. 31 août 1857. *Lettres*, 137-140.
2. *La Beauté*, XVII.
3. *Aube spirituelle*, XLVI.

Idéal rongeur : Baudelaire ne saurait mieux dire ; sa lettre de rupture est le témoignage de cette vérité : quand on a usé son corps et son cœur, la volonté agissante ne répond plus aux ordres de l'intelligence. Et l'on reste en face de « l'inaccessible azur » qui vous attire et vous fascine comme un gouffre, avec l'impuissance d'un homme terrassé auquel ne reste plus que la capacité de souffrir.

CHAPITRE III

BAUDELAIRE ET LA SOCIÉTÉ

Lorsqu'on étudie dans son existence, son caractère et sa pensée, un grand homme, c'est-à-dire l'homme d'une grande œuvre, ce qu'il est, en définitive, essentiel pour nous de lui demander, — car nous voulons, aujourd'hui surtout, qu'il nous instruise, — c'est quel sens il a de la vie. N'hésitons point à l'interroger successivement sur l'amour, sur la société, sur la destinée, sur l'au delà. Eternels lieux communs sans lesquels la poésie, manquant d'âme, et l'art, manquant de matière, ne seraient que des jeux puérils, d'inutiles passetemps.

I

Nous savons ce que l'amour fut pour Baudelaire. Demandons-lui maintenant ce qu'il pensait de la société.

Il semble au premier abord que ce grand individualiste ne devait avoir pour elle que mépris, et c'est en général et superficiellement exact. Nul

plus que lui n'incarne la haine du médiocre, de l'esprit grégaire, de l'optimisme béat avec ses dogmes du progrès indéfini et de la bonté originelle de l'homme. La démocratie soulevait le cœur de cet aristocrate, et cet individualiste ne pouvait admettre la tyrannie des majorités.

Parcourons les « Journaux intimes » et « Mon cœur mis à nu » : voici des notes, des réflexions, des paradoxes, parfois des pages entières, qu'il faut d'abord citer :

Les nations n'ont de grands hommes que malgré elles, — comme les familles. Elles font tous leurs efforts pour n'en pas avoir. Et ainsi, le grand homme a besoin, pour exister, de posséder une force d'attaque plus grande que la force de résistance développée par des millions d'individus [1].

Beaucoup d'amis, beaucoup de gants, de peur de la gale [2].

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage ! Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits de la civilisation ? Que l'homme enlace sa dupe sur le boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait [3] ?

Peuples civilisés, qui parlez toujours sottement de sauvages et de barbares, bientôt, comme dit d'Aurevilly, vous ne vaudrez *même plus assez pour être idolâtres* [4].

Peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agricoles et même an-

1. *Œuvres posthumes*, p. 81.
2. *Ibid.*, 89.
3. *Ibid.*, 91-92. Cf. le premier chap. de l'*Exposition des Beaux-Arts en 1855* (*Œuvres complètes*, t. II : Curiosités esthétiques, p. 218 s.), où B. réfute, ou plutôt « démolit », l'idée de progrès, qui est pour lui un signe de décadence. Eg. à propos du Salon de 1859 (même vol., p. 257) : le progrès est pour lui « la domination progressive de la matière. » Et : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive. » (261).
4. 92-93.

thropophages, tous peuvent être supérieurs par l'énergie, par la dignité personnelle, à nos races d'Occident [1].

La croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de Belges. C'est l'individu qui compte sur ses voisins pour faire sa besogne. Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l individu et par l'individu lui-même. Mais le monde est fait de gens qui ne peuvent penser qu'en commun, en bandes [2].

Etre un homme utile, m'a paru toujours quelque chose de bien hideux [3].

Ce qu'il y a de vil dans une fonction quelconque [4].

Un fonctionnaire quelconque, un ministre, un directeur de théâtre et de journal, peuvent être quelquefois des êtres estimables : mais ils ne sont jamais divins. Ce sont des personnes sans personnalité, des êtres sans originalité, nés pour la fonction, c'est-à-dire pour la domesticité publique [5].

L'esprit de tout commerçant est complètement vicié..... Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse, et la plus vile [6].

Il est impossible de parcourir une gazette quelconque, de n'importe quel jour, ou quel mois, ou quelle année, sans y trouver, à chaque ligne, les signes de la perversité humaine la plus épouvantable, en même temps que les vanteries les plus surprenantes de probité, de bonté, de charité, et les affirmations les plus effrontées relatives au progrès et à la civilisation [7].

Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. — Monarchie ou république, basées sur la démocratie, sont également absurdes et faibles [8].

Veuillot est si grossier et si ennemi des arts qu'on dirait que toute la démocratie du monde s'est réfugiée dans son sein [9].

Et ceci, qui est un argument décisif pour Baudelaire :

1. *Œuvres posthumes*, p.
2. *Ibid.*, p. 104.
3. *Ibid.*, 103.
4. *Ibid.*, 107.
5. *Ibid.*, 126.
6. *Ibid.*, 125.
7. *Ibid.*, 126-127.
8. *Ibid.*, 107.
9. *Ibid.*, 117.

Pourquoi les démocrates n'aiment pas les chats, il est facile de le deviner. Le chat est beau ; il révèle des idées de luxe, de propreté, de volupté, etc. [1].

*
* *

Ces extraits des journaux intimes sont plus que les boutades d'un mécontent, d'un révolté. Baudelaire a sur la société moderne les mêmes idées, les mêmes préjugés que toute une génération de grands artistes et de grands penseurs : Renan, Flaubert, les Goncourt, Leconte de l'Isle, Th. Gautier, pour ne nommer que ceux-là. Il fait partie d'un groupe, — nous ne disons pas d'une école, — qui est en pleine réaction contre la France bourgeoise, embourgeoisée, contre le socialisme romantique, contre les utopies humanitaires issues de la Révolution, contre les dogmes proclamés par elle [2]. Chez ces hommes, chez Baudelaire, ne cherchez point d'ailleurs de préférence pour une forme déterminée de gouvernement. Ils ne sont pas orléanistes, car la monarchie de Juillet, la monarchie bourgeoise, leur est antipathique ; ils ne sont point non plus bonapartistes : le second Empire est à leurs yeux un gouvernement de parvenus ; ils approuveront parfois ses velléités d'autoritarisme, mais ils se refuseront à se laisser inféoder au nom de l'art, — de l'art libre, mais le libéralisme leur feront hausser les épaules ; ils ne sont ni légitimistes, ni républicains. Ce qu'ils sont, c'est avant tout des ennemis

1. *Ibid.*, 90.
2. *A. Cassagne*, La théorie de l'art pour l'art en France, Paris, 1906, IIe p., ch. II : le sentiment aristocratique, p. 147 s.

de la démocratie, de ses deux grandes institutions : le suffrage universel, — « la honte de l'esprit humain », ainsi le qualifie Flaubert [1], — l'instruction primaire obligatoire. Ils ne croient ni à l'égalité, car ils sont des aristocrates, ni au progrès, car ils sont des pessimistes. Un gouvernement fort, ayant à sa tête des artistes, des savants, des penseurs ; une société hiérarchisée, basée sur la valeur de l'individu, non sur le nombre ; un monde organisé conformément aux lois sévères, impitoyables, de la nature, et non d'après des idées abstraites, irréalisables : voilà ce qui leur aurait convenu, voilà l'atmosphère dans laquelle ils se seraient sentis à l'aise. Mais ils voient l'évolution s'accomplir dans un sens opposé, — évolution qui est à leurs yeux une décadence : alors, ils se retirent sous leur tente, se cantonnent dans le culte exclusif de l'art, et, s'ils daignent jeter parfois un regard distrait sur la vie politique et sociale, c'est pour affirmer leur mépris.

Ainsi fait Baudelaire. Et il ne se contente point d'inscrire à la hâte ses impressions, ses idées, sur les feuilles d'un journal intime : il les expose publiquement. Prenez par exemple les deux préfaces qu'il a mises à ses traductions de Poe [2]. Il fait de Poe, qu'il identifie avec lui-même, le type du grand artiste né, pour son malheur, dans une société ennemie de l'art, égalitaire et tyrannique ; il fait des Etats-Unis le type de la démocratie mo-

1. *Correspondance*, t. IV, p. 79.

2. *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, (en tête des *Histoires extr.*, t. V des *Œuvres complètes*) ; *Notes nouvelles sur E. P.*, en tête des *Nouvelles hist. extr.* (t. VI des O. c.).

derne : « Impitoyable dictature que celle de l'opinion dans les sociétés démocratiques ; n'implorez d'elle ni charité ni indulgence, ni élasticité quelconque dans l'application de ses lois aux cas multiples et complexes de la vie morale. On dirait que de l'amour impie de la liberté est née une tyrannie nouvelle, la tyrannie des bêtes, ou zoocratie [1]... » En vérité, les sauvages, ou plutôt ce que nous entendons par sauvages, nous civilisés, sont bien supérieurs aux démocrates modernes : le peau-rouge est plus civilisé que l'industriel américain, son oppresseur [2]. Ainsi notre prétendu progrès n'est qu'une décadence : c'est la « grande hérésie de la décrépitude [3] ».

La société moderne est donc, aux yeux de Baudelaire, condamnée, et il prophétise la fin du monde :

> Le monde va finir. La seule raison, pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? Car, en supposant qu'il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom ? [4]

La société moderne semble même incapable de retourner à l'état sauvage, car cette aventure supposerait une énergie vitale qu'elle ne possède plus. Non : « nous périrons par où nous avons cru vivre », c'est-à-dire par le progrès de la mécanique et l'abolition de la propriété. Le communisme qui s'établira

1. *Ed. P., sa vie et ses œuvres*, p. 5 du t. V des *Œuvres compl.*
2. *Notes nouvelles sur E. P.*, p. 9-10 du t. VI.
3 *Ibid.*, 8.
4. *Œuvres posth.*, 94 s.

sur les ruines de la propriété comme de la famille, conduira nécessairement à « l'avilissement des cœurs ». L'homme n'aura plus qu'un but : « gagner de l'argent ». Et le bourgeois ne regrettera rien, « car il y a des choses dans l'homme, qui se fortifient et prospèrent à mesure que d'autres se délicatisent et s'amoindrissent ; et, grâce au progrès de ces temps », il ne te restera plus, ô bourgeois ! « de tes entrailles que des viscères ! »

Et Baudelaire, après avoir maudit le monde comme un prophète d'Israël, se retourne et se contemple soi-même, perdu, isolé dans la foule :

Quant à moi, qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin. Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur. Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux — autant que possible — du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit, en contemplant la fumée de son cigare : « Que m'importe où vont ces consciences ! » [1]

Ainsi, Baudelaire s'est soulagé ; il a crié son mépris et sa colère, brandi le fouet et le fer rouge. S'il a laissé voir un instant son amertume et sa lassitude, il s'est aussitôt ressaisi, roidi. En se relisant, a-t-il eu peur du ridicule ? Il ajoute cette note toute calme : « Je crois que j'ai dérivé dans ce que les gens du métier appellent un hors-d'œu-

1. *Ibid.*, 97-98.

vre. Cependant, je laisserai ces pages, — parce que je veux dater ma colère. » Colère ? au-dessus de ce mot, le poète écrit : *tristesse* [1].

II

L'attitude hostile de Baudelaire à l'égard de la démocratie moderne, a des raisons profondes qu'il est intéressant — et utile — de rechercher. Ces violences et ces paradoxes ne doivent point vous scandaliser, honnêtes bourgeois, démocrates sincères. Réfléchissez que rien pour une société, un régime quelconque, n'est plus dangereux que de se croire arrivé à la perfection, de se figurer intangible, immuable, éternel : c'est courir le risque de s'arrêter dans l'évolution ; or, toute société, toute institution qui cesse d'évoluer, de se modifier, se condamne à la mort par stagnation, décomposition, pourriture. C'est courir cet autre danger de s'illusionner sur soi-même, jusqu'au point de n'apercevoir ni ses défauts, ni ses tares. Plus qu'aucun autre régime, la démocratie a besoin de faire sans cesse examen de conscience, de s'éduquer perpétuellement. Elle doit veiller à ne point choir dans le matérialisme, à ne point étouffer en elle la vie de l'esprit. Elle a plus à craindre les flatteurs qu'un monarque absolu ses favoris ou ses courtisans. Les fortes personnalités qui savent lui faire opposition ; les hommes indépendants qui ont le courage de lui dire en face, même en les outrant, des

1. *Œuvres posthumes*, 98.

vérités déplaisantes ; les esprits libres qui savent lui montrer d'autres conceptions et d'autres points de vue, lui rendent toujours service et remplissent ainsi leur mission sociale, même lorsqu'ils ont l'air de s'abstraire de la société. Le monde moderne, avec ses gros appétits, se congestionne sans cesse : les paradoxes brutaux et catégoriques d'un Baudelaire, par exemple, doivent lui être appliqués comme des vésicatoires.

D'ailleurs, il ne s'agit point de justifier l'attitude prise par Baudelaire, car elle est en soi détestable, mais de l'expliquer psychologiquement.

*
* *

Il y a d'abord la déformation professionnelle de l'artiste, sa haine de la laideur, de la médiocrité qui est pire que la laideur. Ne vivant que pour, par et dans son art, l'artiste éprouve trop souvent de l'indifférence à l'égard de la vie publique, de la lutte économique, de leurs exigences et de leurs lois. Il manque de sens historique et social. Il ne juge les institutions et les hommes que du point de vue esthétique ; et, comme le passé lui semble plus esthétique, plus décoratif que les temps actuels, il est porté à condamner le présent avec véhémence. Enfin, et surtout, n'oublions pas qu'un grand artiste, conscient de lui-même et de son art, souffre de la méconnaissance et de l'inintelligence auxquelles il se heurte chez ses contemporains. Plus il est grand, en effet, plus son œuvre se fait nécessairement contre le goût dominant. Il se sent isolé comme tous les précurseurs. Sa forte

individualité le met en opposition avec la majorité, avec la foule. Ne lui demandez pas de se sentir l'égal, de vouloir être l'égal, même devant la loi, du citoyen N'importe qui : plus il se verra méconnu, incompris, ignoré, condamné, plus il se révoltera contre le joug majoritaire. Enclin à juger de toutes choses d'après des impressions, sensible à des nuances que l'homme moyen ignorera toujours, poussé par son imagination au-dessus des réalités, le grand artiste, s'il vit dans de mauvaises conditions matérielles et morales, deviendra facilement ce qu'on appelle chez les politiciens et chez les primaires, un « mauvais citoyen ». Sa capacité d'enthousiasme, refrénée, comprimée en lui, se transformera rapidement en rancœur, amertume, haine et mépris.

Ces réflexions ne sont pas nouvelles : elles contiennent cependant à l'usage du monde qui se prépare un enseignement. Celui-ci : c'est un mal grave pour une société, pour une nation, lorsqu'elle laisse par ignorance, par inconscience, peut-être aussi par hostilité, — l'hostilité instinctive de ceux qui possèdent la force matérielle du nombre contre ceux qui détiennent la force immatérielle de l'esprit, — par la prédominance exclusive des intérêts matériels, s'établir des cloisons étanches entre elle et l'élite intellectuelle, entre la vie sociale, économique, politique, et la vie supérieure de la pensée, de l'art. Ce symptôme de décadence est allé s'accentuant au cours du XIXe siècle : il s'est manifesté par un divorce entre les tendances communautaires des masses et l'individualisme anti-social, souvent même inhumain, de bien des penseurs parmi les plus nobles, les plus courageux et les plus profonds.

*
* *

L'attitude prise par Baudelaire vis-à-vis de la société, des institutions, de la politique, est encore celle d'un romantique qui s'est trouvé à l'âge d'homme au moment où le romantisme en dégénérescence s'épuisait et s'exagérait ; — au moment où, dans la jeunesse intellectuelle, une réaction violente se déclenchait contre la France bourgeoise et gouvernementale.

Or, lorsque la jeunesse intellectuelle commence à s'insurger contre le matérialisme politique, elle réagit de deux manières : ou bien elle se vérouille dans son individualisme, dans son culte exclusif de l'art ; ou bien elle se lance à corps perdu dans l'idéalisme, dans les utopies humanitaires. Baudelaire est allé jusqu'au bout de ces deux extrêmes.

Mais, notons-le dès maintenant, le premier : l'individualisme, le culte exclusif de l'art, était trop inhérent à son propre tempérament pour ne pas l'emporter en lui. Pour se dévouer à la cause du peuple et de l'humanité, il lui manquait d'abord le sens social, ensuite l'optimisme. Son individualisme d'artiste, son dandysme, son goût pour les sensations rares et les raffinements, toute son éducation et tous ses instincts l'éloignaient de la foule. Il avait trop roulé dans les bas-fonds, il avait trop fréquenté les filles, pour ne point avoir le mépris de « classes inférieures » qu'il ne connaissait pas, ne voulait, ni ne pouvait alors connaître. Et puis, il lui manquait la santé physique et l'équilibre moral nécessaires à qui veut être homme d'action.

Comme ce Musset pour lequel il éprouvait tant de dédain, Baudelaire était un enfant du siècle atteint par le mal du siècle. Il était né, lui aussi, dans le désenchantement ; il avait été contaminé par « l'affreuse désespérance », « cette peste asiatique » ; et il faut bien avouer ici qu'il a contribué pour sa part à enrichir cette « littérature cadavéreuse et infecte, qui n'avait que de la forme [1] ». Où trouvera-t-il donc un emploi de sa « force inactive », sinon dans « l'affection du désespoir ? »

Se railler de la gloire, de la religion, de l'amour, de tout au monde, est une grande consolation pour ceux qui ne savent que faire ; ils se moquent par là d'eux-mêmes et se donnent raison tout en se faisant la leçon... La débauche, en outre, première conclusion des principes de mort, est une terrible meule de pressoir lorsqu'il s'agit de s'énerver.

Ainsi, Baudelaire doit être compté parmi ces jeunes hommes qui erraient dans « le temps présent comme dans un crépuscule » : « Derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sous ses ruines... ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre, et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne

1. *Confession d'un Enfant du siècle*, ch. II.
2. *Ibid.*

sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris. »

Dans la France d'alors, la Révolution continuait comme un volcan souterrain qui parfois crève le sol et le couvre de sa lave. La France avait eu l'Empire : il ne lui en était resté que des souvenirs héroïques et des espoirs déçus — une légende. Elle avait essayé des Bourbons, mais ils s'étaient révélés incapables de réconcilier l'ancien régime avec les temps nouveaux. Elle essayait sous Louis-Philippe de la monarchie constitutionnelle. Elle allait recommencer la République, et, trop faible, ayant peur d'elle-même, se rejeter dans les bras d'un autre Napoléon. Après tant de sang versé, d'expériences tentées, de forces épuisées, elle oscillait entre ce besoin de repos qui la ramenait aux formes monarchiques et ce besoin de liberté qui la ramenait à la Révolution. Ce déséquilibre dans les institutions était cause et résultat du déséquilibre dans les esprits. Encore une fois, les esprits ne pouvaient qu'osciller eux-mêmes entre le scepticisme et l'utopie. De là un vertige.

III

En 1846, à propos du Salon, Baudelaire écrit sur les républicains et les socialistes cette page terrible :

Avez-vous éprouvé, vous tous que la curiosité du flâneur a souvent fourrés dans une émeute, la même joie que moi à voir un gardien du sommeil public, — sergent de ville ou municipal, la véritable armée, — crosser un républicain ? Et comme

moi, vous avez dit dans votre cœur : « Crosse, crosse un peu plus fort, crosse encore, municipal de mon cœur ; car en ce crossement suprême, je t'adore, et te juge semblable à Jupiter, le grand justicier. L'homme que tu crosses est un ennemi des roses et des parfums, un fanatique des ustensiles ; c'est un ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles lettres, iconoclaste juré, bourreau de Vénus et d'Apollon ! Il ne veut plus travailler, humble et anonyme ouvrier, aux roses et aux parfums publics ; il veut être libre, l'ignorant, et il est incapable de fonder un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles. Crosse religieusement les omoplates de l'anarchiste ! »

Puis cette petite note :

J'entends souvent les gens se plaindre du théâtre moderne ; il manque d'originalité, dit-on, parce qu'il n'y a pas de types. Et le républicain ! qu'en faites-vous donc ? N'est-ce pas une chose nécessaire à toute comédie qui veut être gaie, et n'est-ce pas là un personnage passé à l'état de marquis ?

Enfin, il termine son chapitre en déclarant : « Les singes sont les républicains de l'art [1]. » Et pourtant, deux ans plus tard, Baudelaire est républicain !

*
* *

Le fait primordial qui semble avoir poussé, à un moment donné, le poète dans le mouvement révolutionnaire, c'est la vieille et injuste rancune qu'il éprouvait à l'égard de son beau-père, le général Aupick. Le général Aupick symbolisait à ses yeux l'ordre établi, la société. De là cette haine de tout ce qui est loi, discipline, autorité, comme

1. *Salon de 1846*, ch. XVII. *Œuvres complètes*, t. II, p. 189 et 192.

de tout ce qui représente extérieurement l'autorité, la discipline et la loi : les décorations, les galons, les uniformes. Un témoin, Schaunard, raconte ce qui suit de Baudelaire :

Il eût fait un détour considérable pour ne pas rencontrer un soldat, ayant été froissé dans sa jeunesse par le contact de militaires haut placés [1].

Ceci est clair ; mais voici une anecdote plus significative encore, elle nous est rapportée par un M. Buisson :

En 1848, le 24 février au soir, je le rencontrai au carrefour de Buci, au milieu d'une foule qui venait de piller une boutique d'armurier. Il portait un beau fusil à deux coups, luisant et vierge, et une superbe cartouchière de cuir jaune tout aussi immaculée ; je le hélai ; il vint à moi, simulant une grande animation. « Je viens de faire le coup de fusil », me dit-il. Et comme je souriais, regardant son artillerie tout battant neuve : « Pas pour la république par exemple ? » — Il ne me répondait pas, criait beaucoup et toujours son refrain : « Il faut aller fusiller le général Aupick ! » — « Jamais, remarque M. Buisson, je n'avais été aussi péniblement frappé de ce qui manquait de caractère à cette nature si fine et si originale [2]. »

Et voilà pour quels motifs on fait souvent des révolutions, — quitte à mourir en héros.

Car Baudelaire s'était lancé dans la révolution avec toute son exaltation de poète. Avec toute son imprudence aussi. Il faisait sentir sur ses mains l'odeur de la poudre. Il pérorait dans les cafés. Il

1. *Crépet*, p. 78. Cf. dans l'*Art romantique*, t. III des *Œuvres complètes*, p. 196 : « Il est bon que chacun de nous, une fois dans sa vie, ait éprouvé la pression d'une odieuse tyrannie. Il apprend à la haïr. Combien de philosophes a engendré le séminaire ! Combien de natures révoltées ont pris vie au pied d'un cruel et ponctuel militaire de l'Empire ! »

2. *Crépet*, 78-79.

se battait en duel. « Il était brave et se serait fait tuer [1]. » Il avait même fondé un journal révolutionnaire : *Le salut public*, lequel d'ailleurs n'eut que deux numéros, 27 et 28 février 1848. Il y conspue, — lui ou ses collaborateurs, — Thiers et Odillon-Barrot ; il y exalte le gouvernement provisoire ; il y célèbre le bon sens et la beauté du peuple ; il traite l'Autriche de « monstre à trois têtes » ; il applaudit au libéralisme de Pie IX ; il convie les prêtres à se jeter dans les bras du peuple : « Jésus-Christ, votre maître, est aussi le nôtre ; il était avec nous aux barricades... » Il y chante la république européenne, il y bave sur les monarques, sur les cours et les aristocraties : la reine d'Espagne a la colique ! [2]

Voici, en effet, la seconde cause qui a déterminé l'attitude de Baudelaire. Il habitait en plein quartier des Ecoles, il fréquentait les cafés du quartier latin. Il s'est laissé entraîner par ses amis : Thoré, Hippolyte Castille, Proudhon ; il s'est laissé entraîner surtout par le grand mouvement qui emportait alors la jeunesse intellectuelle, les artistes. Un poète comme lui aurait-il pu échapper à cette effervescence, demeurer insensible au spectacle, toujours grandiose par certains côtés, d'une révolution ? Aurait-il pu échapper au désir d'y collaborer, d'y jouer un rôle, d'y dépenser son lyrisme et son éloquence ?

Il y a donc, — et c'est la troisième cause, —

1. Le Vavasseur. Cf. *Crépet*, p. 82.
2. Texte dans les *Œuvres posthumes*, p. 381-400. Les deux autres rédacteurs étaient Chamfleury et Toubin.

beaucoup de « littérature » dans cet emballement subit. Lui-même l'avoue dans *Mon cœur mis à nu :*

Mon ivresse de 1848. De quelle nature était cette ivresse ? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition. Ivresse littéraire ; souvenir des lectures [1].

Enfin, Baudelaire s'est fait émeutier par goût de la sensation, — non par conviction, mais par un raffinement d'artiste :

Je n'ai pas de convictions, comme l'entendent les gens de mon siècle, parce que je n'ai pas d'ambition. Il n'y a pas en moi de base pour une conviction [2].

Enfin, cet aveu extrêmement significatif : « Je comprends qu'on déserte une cause pour savoir ce qu'on éprouvera à en servir une autre. Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau [3]. » Cette réflexion ne montre-t-elle pas ce qu'il y a d'anarchique dans l'individualisme ? Ainsi, pour trouver du nouveau, on est amené à se renier soi-même en agissant contre son tempérament, ses croyances intimes et profondes.

*
* *

Or, nous le savons, le tempérament de Baudelaire était celui d'un individualiste bien trop aristocrate pour se complaire longtemps dans ce milieu démocratique et socialiste où il s'était fourvoyé. Il était aussi bien trop conservateur pour jouer au révo-

1. *Œuvres posthumes*, p. 102.
2. *Ibid.*, p. 103.
3. *Œuvres posth.*, 99 100.

lutionnaire, bien trop pessimiste dans sa conception de l'homme pour croire au progrès indéfini de l'Humanité. Les sentiments tout passagers qu'il avait éprouvés en 1848, ne reposaient donc, ni sur des instincts profonds, ni sur des convictions sincères. De plus en plus, il va évoluer vers un « réactionnarisme » que nous ne pourrons certes jamais qualifier d'étroit, — il ne saurait y avoir d'étroitesse chez Baudelaire, — mais dont l'exclusivisme et la violence paradoxale iront en augmentant au cours des années de déception et de misère. Le poète et l'homme sont, chez Baudelaire, essentiellement catholiques : le catholicisme de Baudelaire, pour ne l'envisager ici que dans ses conséquences politiques et sociales, ne le conduira point à la démocratie, à l'exemple de ce Lacordaire dont il osera briguer la succession à l'Académie française, mais à l'absolutisme, à l'exemple de ce Joseph de Maistre dont il ne cessera de se proclamer le disciple : « De Maistre, le grand génie de notre temps, un voyant [1]. »

*
* *

Tant et si bien qu'après avoir rédigé un journal révolutionnaire, Baudelaire allait rédiger un jour-

1. Lettre à Toussenel, 21 janv. 1856. *Lettres*, 84. Dans un éreintement de Villemain, une des bêtes noires de Baudelaire, ce que notre poète reproche au « professeur servile », c'est de faire sa cour à l'insipide jeunesse du quartier latin, au lieu de rendre justice philosophique à Joseph de Maistre. *Œuvres posthumes*, 325 (*Polémiques*). On sait que B. ne cessait de se proclamer le disciple de l'auteur des *Considérations sur la France* (*Crépet*, 88). « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner. » *Œuvres posthumes*, 131 (Journaux intimes).

nal conservateur. On connaît l'anecdote : elle est amusante, elle révèle ce penchant à la mystification, à la charge, qui est un caractère saillant, non du poète, mais de l'homme.

Vers 1850-1851, un de ses amis, Arthur Ponroy, lui propose de prendre la rédaction d'un journal conservateur que son père venait de fonder dans l'Indre, le *Journal de Châteauroux*. Baudelaire accepte et part, emmenant avec lui une actrice qu'il fait passer pour sa femme. Les braves bourgeois, chefs du parti, actionnaires du quotidien, s'empressent, dès son arrivée, d'offrir un banquet au nouveau rédacteur en chef. Baudelaire ne desserre pas les dents. Un convive étonné lui demande :

— Mais monsieur Baudelaire, vous ne dites rien?

Le mystificateur répond gravement :

— Messieurs, je n'ai rien à dire : ne suis-je pas venu ici pour être le domestique de vos intelligences ? »

Le lendemain, il scandalise l'imprimeuse du journal, une vieille veuve, en lui demandant où l'on met « l'eau-de-vie de la rédaction ». Le surlendemain, il horrifie les braves gens de Châteauroux par son premier article qui débute ainsi :

Lorsque Marat, cet homme doux, et Robespierre, cet homme propre, demandaient, celui-là trois cent mille têtes, celui-ci la permanence de la guillotine, ils obéissaient à l'inéluctable logique de leur système.

Enfin, dernier scandale, on découvre que la femme avec laquelle il a débarqué dans l'honnête petite ville, n'est point son épouse légitime. Le

président du Conseil d'administration, un notaire, lui donna séance tenante son congé :

— Monsieur, vous nous avez trompés, Mme Baudelaire n'est pas votre femme, c'est votre favorite !

— Monsieur, réplique Baudelaire avec une politesse hautaine, la favorite d'un poète peut quelquefois valoir la femme d'un notaire [1]. »

*
* *

Après cette aventure, Baudelaire abandonne définitivement la politique. On n'y trouve plus aucune allusion dans sa correspondance. Aucune allusion ; ce n'est point tout à fait exact : voici ce que nous lisons dans une lettre à Nadar, lettre datée de Honfleur, le 16 mai 1859 ; il s'agit de l'attentat d'Orsini :

Puisque tu as jugé à propos de jeter, à la fin de la lettre, un peu de politique, j'en ferai autant. Je me suis vingt fois persuadé que je ne m'intéresserais plus à la politique, et, à chaque question grave, je me suis repris de curiosité et de passion [2].

Qu'est-ce à dire, sinon que l'indifférence de Baudelaire pour la politique est simplement apparente ? Il est trop de son temps pour se désintéresser des événements, des révolutions dont il se trouve le témoin, après avoir essayé d'en être un acteur. S'il s'abstient, c'est par discipline : il sait qu'en politique il ne pourrait jamais réussir, il a horreur des partis et des politiciens ; il veut se consacrer tout

1. *Crépet*, 84-86.
2. *Lettres*, p. 211.

entier à son art. Et de même, il ne faudrait pas non plus prendre trop au sérieux ses paradoxes d'aristocrate et d'absolutiste. Baudelaire avait du cœur ; sans cela, aurait-il pu être grand poète ? S'il détestait la foule, la plèbe, en revanche le peuple et l'homme du peuple ne lui étaient point, malgré les apparences, odieux. Il était l'ami de Pierre Dupont. S'il nous est aujourd'hui très difficile de comprendre l'admiration de Baudelaire pour l'œuvre oubliée de ce chansonnier, nous pouvons l'expliquer par une certaine communauté de sentiments. Si *Le chant des ouvriers*, « cet admirable cri de douleur et de mélancolie », a ébloui, attendri Baudelaire, c'est qu'« il est impossible, à quelque « parti qu'on appartienne, de quelques préjugés « qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du « spectacle de cette multitude maladive, respirant « la poussière des ateliers, avalant du coton, s'im- « prégnant de céruse, de mercure et de tous les poi- « sons nécessaires à la création des chefs-d'œuvre, « dormant dans la vermine, au fond des quartiers « où les vertus les plus humbles et les plus gran- « des nichent à côté des vices les plus endurcis et « des vomissements du bagne ; de cette multitude « soupirante et languissante à qui *la terre doit ses* « *merveilles*, qui sent *un sang vermeil et impé-* « *tueux couler dans ses veines*, qui jette un long « regard chargé de tristesse sur le soleil et l'ombre « des grands parcs, et qui, pour suffisante conso- « lation et réconfort, répète à tue-tête son refrain « sauveur : *Aimons-nous* [1] ! »

1. *L'art romantique*, *Œuvres complètes*, III, p. 198-199. Il est intéressant de constater ici qu'une des deux ou trois pièces de

Baudelaire comprenant la poésie populaire, l'admirant, l'opposant au romantisme maladif, à l'égoïsme des René et des Werther, — quel paradoxe pour qui n'a point pénétré dans l'âme de l'homme ! Et voici encore un pan de la légende qui s'écroule !

On objectera, non sans raison, que l'enthousiasme de Baudelaire pour le chansonnier socialiste et républicain date précisément de l'époque où lui-même subit sa crise de républicanisme. Mais d'autres preuves, plus convaincantes, sont là : cette « poésie des humbles » qu'on trouve dans les *Fleurs du Mal* et le *Spleen de Paris*, cette poésie à laquelle, mieux que son ami Dupont, il a su donner une forme pathétique et définitive.

théâtre dont B. ait un peu développé le plan, est un drame, presque un mélodrame, populaire : *L'Ivrogne*, et que le seul fragment qu'il en ait écrit est une chanson populaire, celle du *Scieur de long*. (*Œuvres posth.*, p. 153 s.)

CHAPITRE IV

LE DANDYSME DE BAUDELAIRE

Baudelaire a pratiqué la religion du dandysme ; mais quel genre de dandysme, voilà ce que, pour la connaissance de l'homme, il est indispensable de préciser.

I

Notons, d'abord, la part de l'atavisme. De son père, ancien précepteur dans une maison ducale, ci-devant haut fonctionnaire, universitaire et « philosophe », Baudelaire a donc hérité la politesse raffinée et quasi rituelle de l'ancien régime : le parfum du XVIIIe siècle flotte encore dans plusieurs de ses poèmes. Même politesse chez l'homme. De son enfance, du temps heureux où il possédait encore son père, ce sont également des impressions « ancien régime » que Baudelaire a retenues : « ENFANCE : Vieux mobilier Louis XVI, antiques, consulat, pastels, société XVIIIe siècle, » note-t-il dans ses journaux intimes [1].

1. *Œuvres Posthumes*, p. 73 (note auto-biographique).

A ce goût inné de l'élégance et de la galanterie, qu'il tenait de son père, il faut joindre l'influence maternelle. Or Mme Aupick avait reçu, nous le savons, une éducation tout anglaise. Elle avait inculqué à son fils l'anglomanie et particulièrement le sens de la tenue extérieure, de la « respectabilité [1] ».

*
* *

Le dandysme de Baudelaire devait se manifester dès son premier séjour à Paris, mais se développer surtout lors de son établissement définitif dans la capitale. Majeur, débarrassé momentanément d'une tutelle odieuse, maître d'une petite fortune qu'il se figurait, hélas ! inépuisable, le jeune poète allait donc pouvoir vivre librement, dans un milieu singulièrement propice à l'éclosion du dandysme. Il ne faut point oublier les profondes transformations de Paris, son développement fantastique, sous le règne de Louis-Philippe, en particulier de 1840 à 1842 : en quelques mois, tandis que Baudelaire errait sur l'Océan, l'on avait percé les rues Moncey, Laurent de Jussieu, Geoffroy-Marie, du Centre ; achevé la galerie Richer, la cité du Waux-Hall ; refait le pont de la Cité ; restauré l'Hôtel-de-Ville, l'hôtel du quai d'Orsay, le palais des Thermes ; édifié les nouveaux bâtiments de l'Ecole normale ; ouvert le Théâtre italien, la Maison d'or, le café

1. « Sa mère gardait de son éducation anglaise la religion des bienséances, un soin exagéré de « cant » et de « respectability ». *E. Raynaud*, Baudelaire et la Religion du dandysme. Paris, 1918, p. 12.

Riche ; aménagé la pépinière du Luxembourg ; multiplié les trottoirs et les réverbères, remplacé par de hautes glaces les vieilles vitres des magasins : en un mot, le Paris encore étroit et noir de la Restauration commençait de se transformer en « Ville-Lumière [1] ». Durant le second Empire, le baron Hausmann achèvera cette transformation.

Sous Louis-Philippe, en effet, la France après s'être repeuplée, stabilisée ; après avoir repris son rang de grande puissance, va s'enrichir par le commerce, l'industrie, les chemins de fer. Les nouveaux riches et les parvenus créent autour d'eux une atmosphère de luxe : il leur faut du bruit pour qu'on les remarque, des illuminations pour qu'on les voie ; il leur faut, pour eux et leurs femmes, pour leur mobilier, pour leurs plaisirs, du solide et du voyant. Tel est ce double caractère de la société et du Paris tout battant neufs, brusquement retrouvés par Baudelaire à son retour : d'une part, la richesse, le luxe, la vie facile ; d'autre part, l'esprit bourgeois, l'atmosphère bourgeoise.

Nul milieu plus favorable au dandysme. Il y devait se propager, d'abord comme une conséquence naturelle de cette vie facile, de ce luxe, de cette richesse répandue ; mais ensuite, chez les artistes surtout, comme une réaction contre le règne du bourgeois.

La société sous Louis-Philippe a été décrite d'une manière très amusante par M. Ernest Raynaud, précisément dans une brochure, déjà citée, sur Baudelaire :

1. *Ibid.*, 9.

Ce qui manque le plus au régime, c'est le prestige. L'étranger se gausse de cette royauté insurrectionnelle née sur les barricades. Le titre même sous lequel l'histoire l'enregistre, *Monarchie de Juillet,* sent le médiocre et le provisoire. Ce seul nom de Philippe-égalité est une ironie. Ce titre de Roi-citoyen a l'air d'une gageure. Ce monarque en pantoufles est pourtant bien l'image de la société d'alors. Nous traversons une phase de vulgarité, écrit Baudelaire [1]. C'est l'époque de la bonhomie et de la bonne franquette. Une poire, un parapluie, en sont les armes parlantes. L'utilité et le profit, voilà ce qui règle les aspirations de la majorité. L'idéal du jour tient tout entier dans le mot de Guizot : « Enrichissez-vous ! » dans celui de Saint-Marc de Girardin : « Soyons médiocres ! » Et tout le monde y tâche... Tandis que le roi lésine et que la cour s'embourgeoise, le tiers-état thésaurise et s'encanaille, le dimanche, à la barrière. Son incurable bonne humeur éclate dans la danse à la mode : le cancan. La grande fête de l'année, c'est la promenade du bœuf gras. Tout se rapetisse à la mesure du nombre. L'ère nouvelle s'ouvre, peu reluisante : du café-concert, de l'apéritif, du ruolz et du roman-feuilleton. L'insuffisance des nouveaux riches, le travers des parvenus fournit des armes à la satire. Les types consacrés de l'époque : le garde-national, le concierge, la lorette, vont offrir une mine inépuisable d'épigrammes aux chansonniers et de quolibets à Gavroche. Le ridicule abonde. Daumier, Gavarni, Traviès sont aux aguets. C'est l'âge d'or de la caricature. La charge et le rapin sont nés.

Mais de tous les dangers de contagion auxquels fut alors exposé le génie des écrivains, le plus redoutable fut le caractère bâtard du régime : ce caractère bâtard entache plus ou moins toutes les productions de l'époque et tend à stériliser les meilleurs dons. Il se reflète dans tous les arts. En architecture, le séminaire de Saint-Sulpice en offre le plus typique échantillon. Pour ce qui est de l'ameublement, on sait ce qu'il vaut. Le ventre envahit tout, même les pendules. Qui osera jamais mesurer l'abîme de mépris que sous-entend, dans la bouche d'un antiquaire ou d'un simple amateur de nos jours, cette expression, en apparence inoffensive, « c'est du Louis-Philippe » ? [2]

*
* *

1. Projets de préface aux *Fleurs du Mal*, éd. van Bever, p. 315 ; *Œuvres posth.*, p. 16.

2. *Baudelaire et la Religion du dandysme*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 30 s.

Dans un tel milieu, le dandysme est une protestation vivante, ambulante, de tous les instants, de l'artiste contre le bourgeois, le médiocre. L'artiste semble dire au bourgeois ventru, cossu, mais sans élégance et sans goût : « Regarde-moi, ô marchand de pruneaux devenu pair de France, ô Monsieur Poirier ! voilà comment tu devrais t'habiller, te comporter ; voilà comment tu devrais dépenser ta fortune. D'ailleurs, tu aurais beau nous imiter, avoir le même tailleur que nous, porter les mêmes étoffes : jamais tu n'arriverais à nous ressembler, car tu n'es qu'un parvenu sans race ni cœur, intelligence ni âme. Le Beau, malgré ton or, est un domaine où tu ne pénètreras jamais. Comprends donc que nous te méprisons, ô bourgeois ! »

Le dandysme, dans ce sens, est donc une mystification supérieure. On sait que Baudelaire avait le goût, l'art de la mystification. Ce goût, cet art a beaucoup contribué à créer sa légende. En quoi consiste-t-il ? Il est amusant d'y répondre :

La mystification est un art aux yeux de Baudelaire. C'est une forme de l'artificiel transposé dans la vie mondaine, sociale, et par laquelle l'artiste affirme sa supériorité, son dédain, son indépendance, sa libération de toutes les conventions, de tous les préjugés où s'empêtre le monde bourgeois. C'est la manifestation de l'individualisme. C'est une mise en état de défense [1] ; un mur contre la promiscuité

1. B. dit à propos de Delacroix et du dandysme de Delacroix (*Œuvres*, III, 42) : « L'homme supérieur est obligé, plus que tout autre, de veiller à sa défense personnelle. » Et *Barbey d'Aurevilly* : « L'Impertinence.... est le plus grand porte-respect qu'on puisse avoir contre la vanité des autres. » (*Du Dandysme et de Georges Brummel*, réimpression, Emile-Paul, Paris, 1918, p. 53.)

des imbéciles, des médiocres, des gens qui se croient de l'esprit parce qu'ils en font. On s'isole ainsi ; on recrée une aristocratie à un moment où l'aristocratie, éliminée comme telle de la vie publique, abandonne le pouvoir et se désagrège.

Car le dandysme reprend en les raffinant les meilleures traditions de l'aristocratie, — élégance, indépendance, culte de l'honneur, — pour essayer de dresser un dernier obstacle à la démocratie envahissante. C'est pourquoi, nous dit Baudelaire, « le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer [1]. »

Le dandy, pour se définir, commence donc par s'opposer. Lorsque Baudelaire mystifie les notaires de Châteauroux ; lorsqu'il répond à son bourgeois de propriétaire qui se plaint de tapage nocturne : « Je ne sais, Monsieur, ce que vous voulez dire ; on ne fait chez moi que ce qui se fait chez tous les gens comme il faut. Je fends du bois dans le salon, je traîne à terre ma maîtresse par les cheveux ! » — lorsque, au restaurant, il terrifie de paisibles con-

1. *L'art romantique*, t. III des *Œuvres complètes*, p. 94 (Le peintre de la vie moderne, IX : le dandysme).

sommateurs, en jetant, au cours de la conversation, des propos de ce genre : « Après avoir assassiné mon pauvre père... Le jour où j'ai jeté ma maîtresse par la fenêtre... Moi qui suis fils de prêtre... Ne trouvez-vous pas que la cervelle de petit enfant a comme un arrière-goût de noisette ?...[1] », — il affiche son mépris de la vulgarité ambiante, mais il se défend aussi contre elle. De même lorsqu'il déambule par les rues avec un boa de plumes rouges, quand il se teint les cheveux en vert. Mais tout cela n'est que gamineries, c'est le côté négatif du dandysme[2]. Prenons les côtés positifs.

*
* *

Le plus apparent, le plus extérieur, est la perfection de la toilette, l'absolu dans l'élégance. Quand il avait de l'argent, Baudelaire a poussé très loin cet art du vêtement, qui est un art véritable. Dès qu'on unit le culte de la beauté plastique au culte du moi, la première œuvre d'art, n'est-ce point sa propre personne ? Les toilettes de Baudelaire sont restées célèbres. Le voici en 1840 :

Pas un pli de son habit qui ne fût raisonné. Aussi quelle merveille que ce costume noir, toujours le même, à toute heure, en toute saison, ce froc d'une ampleur si gracieuse, dont une main cultivée taquinait les revers ; cette cravate si joliment nouée, ce gilet long, fermant très haut le premier de ses douze boutons et négligemment entr'ouvert sur une chemise si fine, aux manchet-

1. Cf. *Raynaud*, p. 32.
2. Ou plutôt, ce n'est pas encore du dandysme, mais des charges de rapin, tout au plus de l'excentricité.

tes plissées, ce pantalon « tire-bouchonnant » sur des souliers d'un lustre irréprochable [1] ! »

En 1842, Baudelaire s'habillait d'une manière plus conforme à son britannisme byronien : « Pour être bien mis, il ne faut pas être remarqué », c'est le grand axiome de Brummel [2]. Voici la silhouette esquissée par Le Vavasseur :

Baudelaire s'était composé une tenue à la fois anglaise et romantique. Byron habillé par Brummel. Chapeau haute forme, habit noir très ample, « boutonnable », quoique flottant, manches larges, basques assez carrées pour draper, assez ajustées pour garder le caractère laïque, gilet de casimir noir, demi-droit, demi-montant, aisé, cravate noire à larges bouts, très bien nouée sans raideur, plus près du foulard que du carcan. Pantalon de casimir ou de drap fin, non collant. Souliers lacés ou escarpins bas, noirs en hiver et blancs en été. Au demeurant, le déshabillé le plus habillé, et l'habillé le plus déshabillé du monde [3].

On voit jusqu'où Baudelaire poussait l'art du vêtement : pour lui le vêtement est un état d'âme. Il y a d'ailleurs beaucoup de littérature dans ces raffinements : ainsi lorsque notre poète s'en va commander un habit bleu à boutons de métal, pareil à celui de Gœthe [4].

A partir de 1846, le manque d'argent oblige

1. Témoignage cité par *Crépet*, p. 44. Rappelons à ce propos le portrait croqué par les Goncourt dans leur journal, octobre 1857 : « Baudelaire dîne aujourd'hui à côté de nous. Il est sans cravate, le col nu, la tête rasée, en vraie toilette de guillotiné. Au fond une recherche voulue, de petites mains lavées, écurées, soignées comme des mains de femme, — et avec cela une tête de maniaque, une voix coupante comme une voix d'acier, et une élocution visant à la précision ornée d'un Saint-Just et l'attrapant. »

2. *Barbey d'Aurevilly, op. cit.*, 44.

3. *Crépet*, 44-45.

4. Tém. de Champfleury, *Crépet*, 45.

Baudelaire à simplifier sa toilette, c'est alors qu'il inaugure la blouse avec le pantalon noir à pieds et les souliers à la Molière. D'ailleurs, jusqu'à la fin de sa vie, malgré la misère croissante, il s'ingéniera toujours à demeurer méticuleusement correct. Sous les habits râpés, il portera toujours du linge blanc. Il soignera ses mains jusqu'au dernier moment. Peu avant sa mort, lorsque le malheureux aphasique végétait dans une maison de santé, son ami Nadar obtenait parfois la permission de l'emmener chez lui ; le premier soin de Baudelaire, en arrivant, était de se laver à grande eau, bien qu'il n'en eût pas besoin : « Il manifestait une joie enfantine à considérer ses mains blanches, aux ongles soignés, et à les agiter devant la fenêtre, pour y faire jouer la lumière [1]. »

Le dandysme de Baudelaire est une double protestation : contre le mauvais goût bourgeois, mais aussi contre le débraillé de la bohème. S'il réagit contre le milieu ambiant et l'époque, il ne veut pas non plus se laisser confondre avec la gent des mansardes littéraires et des ateliers. Son dandysme est donc essentiellement aristocratique, ancien régime, en parfait accord, non seulement avec ses conceptions esthétiques, mais avec ses idées politiques et sociales.

1. *E. Raynaud, Baudelaire et la Religion du dandysme*, 24-25.

II

Nous pénétrons ainsi de l'extérieur à l'intérieur. Et d'abord, sous la toilette étudiée, achevée comme une œuvre d'art, se révèle une qualité d'esprit et de cœur : la noblesse morale [1]. Le souci de garder une tenue décente, correcte, distinguée, élégante même, au plus fort de la misère, de la déchéance physique, décèle cette constante aspiration vers l'idéal, ces tentatives suprêmes de régénération, cette volonté de lutter contre soi-même et contre la vie, ce besoin d'indépendance [2], qui donnent tant de pathétique aux dernières années de Baudelaire. Baudelaire ne se contentait point, en effet, de paraître honnête homme dans son vêtement : il le voulait être surtout dans ses manières [3] :

1. Nous ne pouvons nous empêcher ici de faire remarquer ce qu'il y a de classique dans le dandysme de Baudelaire : conception assez identique à celle de l'honnête homme au XVIIe siècle. Cf. ces vers de Boileau, *Art poétique*, ch. IV :

> Que votre âme et vos mœurs peintes dans nos ouvrages,
> N'offrent jamais de vous que de nobles images...
> Le vers se sent toujours des bassesses du cœur...
> Il faut savoir encore et converser et vivre...
> Travailler pour la gloire, etc.
> (Vers 90 et suivants).

2. « Ce qui fait le Dandy, c'est l'indépendance. » *Barbey d'Aurevilly*, *op. cit.*, 42.

3. « Le Dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est « pas que par le côté matériellement visible. C'est une manière « d'être, entièrement composée de nuances, comme il arrive tou- « jours dans les sociétés très vieilles et très civilisées... » *Barbey d'A.*, *op. cit.*, 12-14.

Contrairement aux mœurs un peu débraillées des artistes, Baudelaire, nous raconte Théophile Gautier [1], se piquait de garder les plus étroites convenances, et sa politesse était excessive jusqu'à paraître maniérée. Il mesurait ses phrases, n'employait que les termes les plus choisis, et disait certains mots d'une façon particulière, comme s'il eût voulu les souligner et leur donner une importance mystérieuse. Il avait dans la voix des italiques et des majuscules initiales. La charge, très en honneur à Pimodan, était dédaignée par lui comme artiste et grossière..... Ses gestes étaient lents, rares et sobres, rapprochés du corps, car il avait en horreur la gesticulation méridionale. Il n'aimait pas non plus la volubilité de parole, et la froideur britannique lui semblait de bon goût. On peut dire de lui que c'était un dandy égaré dans la bohème, mais gardant son rang et ses manières et ce culte de soi-même qui caractérise l'homme imbu des principes de Brummel.

Ce culte de soi-même, il l'avait jusque dans la solitude, et surtout dans la solitude. Voici un autre témoignage, celui de Léo Cladel, qui surprit un jour le poète en plein travail :

Le magicien ès lettres..... était chez lui, travaillant, selon son habitude, en manches de chemise, tout comme un manouvrier en pleins champs ou sur la voie publique. Une molle cravate de soie couleur de pourpre, à raies noires, négligemment nouée, flottait autour du cou robuste et bien attaché dont ce délicat était si fier ! Rasé de près et luisant comme un sou neuf, il s'abandonnait dans son vaste déshabillé de toile aussi blanc que neige, d'une coupe très ancienne. A ma vue, il secoua, tout souriant, ses longs cheveux gris, un peu crêpelés, qui lui donnaient on ne sait quel air sacerdotal, et ses beaux grands yeux intelligents, « profonds et noirs comme la nuit », se fixèrent sur moi ; puis, sans mot dire, il repoussa loin de lui la page criblée de ratures sur laquelle il s'exerçait depuis plusieurs jours peut-être, et réunit religieusement une quantité de feuilles imprimées éparses sur sa table de travail ; ensuite, il me désigna de l'œil un grand fauteuil empire, ayant la forme d'une chaise curule en tous points semblable à celui sur lequel il était assis lui-même, et considéra voluptueusement ses

1. Préface des *Fleurs du Mal. Œuvres complètes*, t. I, p. 5.

mains de patricien et ses ongles roses aussi fins et non moins acérés que ceux d'une infante [1].

Camille Lemonnier l'a entendu conférencer, ou plutôt l'a vu officier, à Bruxelles, dans une immense salle aux trois quarts vide. Il y avait là une vingtaine de personnes auxquelles le poète parla « comme il eût parlé à une cour de princes » :

Une petite table occupait le milieu de l'estrade ; il s'y tenait debout, en cravate blanche, dans le cercle lumineux épanché d'un carcel. La clarté tournoyait autour de ses mains fines et mobiles ; il mettait une coquetterie à les étaler ; elles avaient une grâce presque féminine en chiffonnant les feuillets épars, négligemment, comme pour suggérer l'illusion de la parole improvisée. Ses mains patriciennes, habituées à manier le plus léger des outils, parfois traçaient dans l'air de lents orbes évocatoires : ou bien elles accompagnaient la chute toujours musicale de phrases de planements suspendus comme des rites mystiques.

Baudelaire évoquait, en effet, l'idée d'un homme d'église et des beaux gestes de la chaire. Les manchettes de toile molle s'agitaient, comme les pathétiques manches des frocs. Il déroulait ses propos avec une onction quasi évangélique ; il promulgait ses dilections pour un maître vénéré de la voix d'un évêque énonçant un mandement. Indubitablement, il se célébrait à lui-même une messe de glorieuses images ; il avait la beauté grave d'un cardinal des lettres officiant devant l'Idéal. Son visage glabre et pâle se pénombrait dans la demi-teinte de l'abat-jour ; j'apercevais se mouvoir ses yeux comme des soleils noirs ; sa bouche avait une vie distincte dans la vie et l'expression du visage ; elle était mince et frissonnante, d'une vibralité fine sous l'archet des mots. Et toute la tête dominait de la hauteur d'une tour l'attention effarée des assistants [2].

*
* *

1. *Crépet*, 241-242.
2. *Crépet*, 252-253.

Plus la vie se faisait dure pour le poète, plus sa misère lui imposait de privations, plus il avait à lutter contre la déchéance physique, — plus son dandysme devenait intérieur, moral, stoïque. Dans l'exubérance de sa jeunesse superbe, il avait voulu être un prince de l'élégance ; il s'était entouré de luxe, ou des apparences du luxe. Il avait voulu appliquer intégralement la définition qu'il donne lui-même du dandy : « L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autres occupations que de courir à la piste de bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a d'autre profession que l'élégance [1]. » Obligé, — suprême déchéance, — de travailler pour vivre, contraint à dépouiller tout l'appareil extérieur du dandysme, Baudelaire en garde au moins les principes qui régissent la conduite de la vie.

*
* *

Il y a deux éléments en ce dandysme intérieur et moral : le stoïcisme, le spiritualisme [2].

Stoïcisme d'abord : le dandysme est un effort perpétuel pour dominer la vie et se dominer soi-même ; c'est une défense contre la vulgarité, « un besoin..... de combattre et de détruire la trivialité [3] » ; c'est une affirmation du moi « dans les

1. *Œuvres complètes*, t. III, *L'art romantique*, p. 91. (Le dandy).
2. « On voit que par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme », *ibid.*, 93.
3. *Ibid.*, 94.

limites extérieures des convenances [1] » ; c'est la raison mue par la volonté, afin de résister impassible à tous les chocs de l'existence. Car le véritable dandy, le dandy conscient, doit être supérieur à tout ce qui peut lui arriver en bien comme en mal. Il ne doit trahir ni l'émotion, ni la joie, ni la souffrance : « Un dandy... peut être un homme souffrant ; mais, dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard [2]. » Il doit étonner, mais ne doit jamais être étonné. La loi qu'il s'impose, il lui obéira *perinde ac cadaver :* « Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [3]. »

Dans cette conception que Baudelaire se fait du dandysme, on retrouve l'individualisme romantique : le héros romantique est en perpétuelle opposition avec la société, parce qu'il est en perpétuel état d'exception, se sentant supérieur à tout. C'est pourquoi il s'ennuie [4]. Ainsi le René de Chateaubriand que rien, fors lui-même, ne peut satisfaire, qui se lasse du sceptre comme de la houlette, et va partout baîllant sa vie. Ainsi le Manfred de Byron, enfermé invinciblement en lui-même [5], qui se révolte contre tout, a toutes les audaces [6], garde

1. *Ibid.*, 93.
2. *Ibid.*, 93. « Le Dandysme introduit le calme antique au sein des agitations modernes. » *Barbey d'A., op. cit.*, p. 27-8.
3. *Ibid.*, 94.
4. « Le Dandysme est le produit d'une société qui s'ennuie, et s'ennuyer ne rend pas bon. » *Barbey d'A., op. cit.*, 51.
5. *Taine. Histoire de la littérature anglaise*, t. IV, p. 387.
6. « S'il (le dandy) commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. » *Œuvres complètes*, III, 93.

au seuil de la mort et de l'enfer la même dignité sombre et le même calme farouche.

Ce dandy, comme Manfred, mais surtout comme Faust, ne peut atteindre à la perfection de son attitude :

> — Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
> Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris [1], —

que par la connaissance, la douloureuse connaissance qui précipite les Lucifers dans les flammes et ne laisse après elle que la désillusion. Alors, quand il en est arrivé à ce point, il ne lui reste plus qu'un acte suprême : le suicide. « Le stoïcisme, religion qui n'a qu'un sacrement : le suicide [2] ! » Nous avons dit que Baudelaire a tenté une fois, le 30 juin 1845, de se tuer [3]. Seulement, après avoir éliminé ce qu'il y avait de romantique, de malsain, dans son dandysme, il a fini par s'élever à cette philosophie morale que définissent les vers célèbres d'Alfred de Vigny :

> Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse...
> ... souffre et meurs sans parler.

En effet, le dandy n'est pas seulement stoïque, il est pessimiste. Mais son pessimisme n'est plus le fruit amer de l'orgueil, de la désillusion, de l'ennui : il est la conséquence logique, objective, de la connaissance.

Mais la connaissance, chez Baudelaire, — en cela il diffère de Vigny qu'il dépasse par l'imagi-

1. *La Beauté*, Fleurs du Mal, XVII.
2. *Œuvres posthumes*, Journaux intimes, p. 93.
3. Cf. *Crépet*, p. 60.

nation, mais auquel il est inférieur par la pensée, — est le résultat d'expériences, de souffrances, de sentiments très personnels et surtout très personnellement exprimés. Baudelaire n'a pas, comme Vigny, le génie philosophique ; pour être un philosophe il lui manquait la science, la discipline de l'esprit, toute l'éducation préalable. Abstraire sa pensée de sa personne et des accidents de sa vie lui est impossible. Mais un grand poète, surtout un poète lyrique, s'élève à la philosophie par ses émotions mêmes, s'il est vrai, comme dit Hegel, que « les passions de l'âme et les affections du cœur ne sont matière de pensée poétique que dans ce qu'elles ont de général, de permanent et d'éternel. » Ainsi le dandysme de Baudelaire implique toute une conception de la nature, de la vie, de l'homme, et il s'en dégage une morale doublée d'une esthétique.

Baudelaire, dans une note de ses journaux intimes, nous donne sa définition du beau. Il le voit dans une tête d'homme. Cette tête contient « quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse (car le type idéal du dandy n'est pas à négliger dans ce sujet), quelquefois ausssi... le mystère, et enfin... *le malheur* [1] ». Baudelaire voit donc la beauté hu-

1. *Œuvres posthumes*, 85 (Journaux intimes). Il faut continuer ici la citation : « Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère... un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. »

maine, la grandeur humaine, la moralité humaine, dans la résistance à la vie qui est mauvaise, à la nature qui est corrompue. Alors intervient ce que les gens mal avertis lui ont si souvent reproché, sa conception de l'artificiel.

Il ne s'agit pas, ici, de l'esprit d'intrigue et de mensonge. C'est l'artifice du Génie corrigeant l'imperfection naturelle et la sauvagerie de l'instinct. C'est à cela que s'emploie la Civilisation, et la Morale ne se propose pas autre chose. Baudelaire pense que tout ce qui est naturel est abominable. Cette théorie n'a rien de subversif. Elle est contenue dans l'idée du Péché originel. Or, Baudelaire estime, après elle, que « la vraie civilisation n'est pas dans le gaz ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, mais dans la diminution des traces du péché originel [1]. »

Nous voyons maintenant comment a évolué le dandysme de Baudelaire. Forme, au début, de l'individualisme romantique, il a pu mener le poète jusqu'au seuil du suicide. Mais le poète s'est ressaisi. Dans la destruction de soi-même le stoïcisme lui a fait voir une lâcheté. Si la nature et la vie sont mauvaises, la gloire de l'homme, surtout de l'homme supérieur, est de lutter contre elles, au dedans et au dehors de lui-même, et les dominer. Le dandysme est une exaltation de l'énergie dans toutes les circonstances de la vie. A commencer par les moindres, puisque c'est une règle de la morale chrétienne, qu'il faut se montrer fort et fidèle dans les petites choses, afin d'apprendre à l'être dans les grandes ; aussi, nous dit Baudelaire en parlant des dandies :

1. *E. Raynaud. Op. cit.*, p. 20. La citation de Baudelaire se trouve dans les Journaux intimes, *Œuvres posth.*, 118.

Toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme [1].

Mais cette lutte contre la vie n'est point un désespoir stoïque, conséquence d'un héroïque pessimisme. Baudelaire se sépare de Vigny, ou plutôt il le dépasse, pour se rapprocher de Pascal, des jansénistes, des catholiques. Pour Vigny, le ciel est vide et Dieu ne répond pas. Pour Baudelaire, au-dessus de la nature mortelle il y a l'âme immortelle, et la vie malheureuse est le dur sentier qui mène à l'éternité. Une fois dépouillé de son romantisme byronien, une fois épuré par la souffrance, élargi par la réflexion, le dandysme de Baudelaire s'achève en *spiritualisme* chrétien.

Gémir, pleurer, prier est également lâche,

a proclamé le poète-philosophe de la *Mort du loup*. Baudelaire a trouvé indigne de lui de pleurer devant les hommes, et de gémir ; mais il a prié, car le néant de toutes choses ne pouvait être une solution pour lui. Qui croit au péché originel, croit à la Rédemption. Il est ainsi, dans sa douloureuse existence, arrivé un moment où il ne lui suffisait plus d'être un grand homme, où il sentait le besoin, la nécessité d'être un saint, pour se justifier à ses propres yeux.

« Avant tout, être un *grand homme* et un saint pour soi-même, voilà l'unique chose importante. »

1. *Œuvres complètes*, t. III, p. 93.

Et il faut que cette pensée, si conforme à l'esprit mystique de l'Imitation, ait bien défini pour Baudelaire l'idéal, peut-être inaccessible à son effort de régénération, puisqu'il la répète ailleurs encore dans son *Journal intime :* « Etre un grand homme et un saint *pour soi-même* [1]. »

1. *Œuvres posthumes*, 114 et 116.

CHAPITRE V

LA DÉTRESSE...

Combien le dandysme de Baudelaire est en réalité la forme extérieure d'un véritable stoïcisme, une arme dans la lutte pour l'existence morale, on le comprend bien mieux quand on connaît la misère dans laquelle cet homme s'est enlisé lentement, jusqu'à ce que la maladie lui ait fermé la bouche, jusqu'à ce que la mort lui ait clos les yeux.

L'histoire de cette misère, de cette longue déchéance, nous pouvons la faire jour après jour, maintenant que nous possédons la correspondance du poète : les lettres publiées par le *Mercure de France*, mais surtout les lettres publiées en 1917 et 1918 par la *Revue de Paris* et récemment réunies en volume [1]. Les premières, si intéressantes qu'elles soient, ne nous révèlent pas encore l'homme entier, intime ; les secondes, en revanche, sont une douloureuse confession : ne sont-elles point adressées à une mère ?

La misère de ce grand poète a deux sources : le manque d'argent, les dettes, — la maladie enfin. La

1. *Lettres inédites à sa mère*. Préface et notes de Jacques Crépet. Paris, Conard, 1918.

maladie, elle l'empêche de travailler, quand il doit travailler pour vivre. Le manque d'argent, les dettes l'empêchent de se soigner, physiquement et moralement. Et, si les efforts de régénérescence avortent l'un après l'autre, ce n'est pas tant par faiblesse de volonté que par faiblesse physique et dénuement. Baudelaire a failli, certes, mais il a expié : et pourtant, sa légende une fois détruite, a-t-il été vraiment le dépravé que beaucoup se figurent encore ? Non, hélas ! Il fut ni meilleur, ni pire que la plupart d'entre nous. Mais écoutons sa longue et déplorable histoire, afin que notre admiration pour le poète grandisse encore, ayant comme piédestal notre pitié pour l'homme.

I

Nous le savons, mais il faut le répéter : des responsabilités initiales pèsent sur Baudelaire lui-même, et sur sa famille, sa mère surtout. L'atavisme était mauvais [1]. Baudelaire n'a pas connu la vie de foyer, il n'a pas reçu l'éducation religieuse et morale dont il aurait eu besoin. Il n'a pas eu pour le guider une main tendre et ferme ; son beau-père a toujours été incapable de le comprendre ; sa mère, à laquelle il ressemblait trop, n'a jamais été

1. « Mes ancêtres, idiots ou maniaques, dans des appartements solennels, tous victimes de terribles passions. » (Journaux intimes, p. 90 des *Œuvres posth.*) On n'a pu vérifier l'exactitude de cette assertion : peut-être est-ce l'imagination du poète qui lui suscite des aïeux byroniens. Il nous semble en tout cas trouver quelque dandysme en cette phrase.

pour lui l'ange-gardien que doit être une mère [1] : tout au moins, plus tard, quand il sera parvenu à l'âge mûr, sera-t-elle sa seule confidente [2]. Mais lui-même est en grande partie responsable de sa destinée : une faute de jeunesse a infusé dans son sang un poison qui ne pardonne jamais ; son imprévoyance a dilapidé en peu de temps sa maigre fortune. Sa volonté était faible, il n'aimait guère le travail ; il n'avait aucune discipline [3]. Tout son malheur est venu de là.

*
* *

Ses premières lettres, dès les premières lignes, nous révèlent les embarras d'argent dans lesquels il n'a cessé de se débattre.

Il était entré dans la vie littéraire avec un passif de trente mille francs, mais ce chiffre s'était grossi sans cesse, chose inévitable puisqu'il n'avait gardé de son patrimoine qu'un revenu à peine suffisant pour sa subsistance, et que ses livres, en raison même de leur caractère exclusivement littéraire, ne pouvaient se vendre à grand nombre [4].

En deux ans, il avait mangé la moitié des soixante-quinze mille francs qui constituaient toute sa fortune. Aussi, dès le mois de septembre 1844, sa mère et son beau-père lui imposèrent-ils un

1. Sur ses rapports avec sa famille, voir la préf. de M. J. Crépet aux *Lettres inédites*.
2. Avec M. Ancelle, est-il juste d'ajouter.
3. « Je n'ai pas encore connu de plaisir d'un plan réalisé », écrit-il à la fin de sa vie, *op. cit.*, 133.
4. *Crépet*, 134-135.

UNIVERSITÉ BIBLIOTHÈQUE

conseil judiciaire. Ce fut la grande humiliation de sa vie. Et pourtant, le choix du tribunal s'était porté sur un ami de la famille :

M. Ancelle, notaire, homme excellent, d'un esprit cultivé, qui aimait les lettres, et qui devint, par la suite, l'ami le plus sûr du jeune dissipateur qu'il était chargé de morigéner. Dans leurs longues relations qui durèrent vingt-trois ans, — jusqu'à la mort de Baudelaire, — M. Ancelle sut concilier ses devoirs de mentor avec la profonde sympathie que lui inspirait son pupille, et, par son administration prudente, le petit capital dont il avait le dépôt, assura au poète la subsistance quotidienne [1].

*
* *

Suivons maintenant pas à pas les progrès de cette détresse matérielle, physique et morale. Dès 1843, il écrit à sa mère :

J'ai été obligé de sortir de chez moi cette nuit, et de coucher — pour deux jours sans doute, jusqu'à ce que quelqu'un ait arrangé la chose pour moi, — *dans un petit hôtel borgne et introuvable*, parce que j'étais cerné et espionné chez moi, de façon que je ne pouvais plus bouger. Je suis sorti sans argent de chez moi par la raison bien simple qu'il n'y en avait pas [2].

Donc, dès son établissement à Paris, Baudelaire a ses créanciers à ses trousses [3]. Il envoie des lettres désespérées à sa mère pour obtenir de toutes petites sommes : aujourd'hui dix francs, demain trente [4]. Il emprunte à la Société des Gens de Lettres, dont

1. *Crépet*, 68-69.
2. *Lettres inédites*, 14-15.
3. « A chaque lettre de créancier, écrivez cinquante lignes sur un sujet extra-terrestre et vous serez sauvés. » *J. int.*, *Œuvres posth.*, 84.
4. *Ibid.*

il s'est fait recevoir membre dès 1846, quatre-vingt-cinq francs, deux cents francs, soixante francs, soixante francs encore : « Sans doute, une somme de soixante francs me serait très utile, puisque ma répugnance à vous la demander n'a pas résisté contre l'envie de l'avoir, mais cependant, si l'état de notre caisse ne permet pas cette avance en ma faveur, j'accepterai avec plaisir une somme moindre », écrit-il au président le 24 avril 1853 ; le 14 novembre 1854, c'est encore soixante francs, le chiffre fatidique, semble-t-il, qu'il s'obstine à quémander : « A la vérité, j'accepterais *davantage* très volontiers, comme aussi j'accepterais *moins*, — ce qui est, je crois, la meilleure définition d'un besoin urgent. » Nous voyons par une autre lettre du 29 juin 1855, qu'une nouvelle démarche s'est heurtée, cette fois, à un refus : il doit cent quatre-vingts francs à la Société ; il s'incline, mais à la fin de sa lettre, c'est encore cent francs, au moins, qu'il essaie d'obtenir. En 1859, le 26 mars, c'est trois cents francs. Ici s'arrête cette lamentable correspondance où Baudelaire s'abaisse jusqu'à la mendicité.

A M. Ancelle, contre lequel il s'est longtemps regimbé, mais dont il a fini par reconnaître la sagesse et la bonté, il ne cesse d'adresser des demandes analogues, avec plus de détails sur sa situation. Mais ce sont naturellement les lettres à sa mère qui nous révèlent le mieux les expédients auxquels il est réduit. En 1845 :

Il faut que tu me tires d'un piège affreux. Je suis à la maison d'arrêt depuis hier matin. — Je croyais partir demain, —

1. *Lettres*, *Mercure de France*. p. 13, 14, 30, 38, 46, 70, 74, 194.

mais je suis sous le coup d'un nouveau jugement, — puis d'un troisième, — chose qu'on ne vous déclare traîtreusement que quand on est pris [1].

Le samedi 4 décembre 1847, long appel quasi désespéré : il a retenu un logement ; en attendant, il est descendu dans le premier hôtel venu, mais il n'en peut sortir, parce qu'il n'a point d'argent pour payer sa note.

Voici ce que je vous demande *à mains jointes*, tant je sens que je touche aux dernières limites, non seulement de la patience des autres, mais aussi de la mienne. Envoyez-moi, *cela dût-il vous coûter mille peines, et quand bien même vous ne croiriez pas à l'utilité réelle de ce dernier service, non seulement la somme en question, mais de quoi vivre une vingtaine de jours.* Vous fixerez comme vous l'entendrez la chose. Je crois si parfaitement à l'emploi du temps et à la puissance de ma volonté, *que je sais positivement* que si je pouvais parvenir à mener, quinze ou vingt jours durant, une vie régulière, *mon intelligence serait sauvée.* C'est un dernier essai, *c'est un jeu.* Risquez sur l'inconnu, ma chère mère, je vous en prie. L'explication de ces dix années si singulièrement et si désastreusement remplies, si je n'avais pas joui d'une santé d'esprit et de corps que rien n'a pu tuer, — est fort simple ; — cela se résume ainsi : étourderie, remise au lendemain des plans les plus nécessairement raisonnables, conséquemment misère, et toujours misère. En voulez-vous un échantillon : il m'est arrivé de rester trois jours au lit, tantôt faute de linge, tantôt faute de bois. Franchement, le laudanum et le vin sont de mauvaises ressources contre le chagrin. Ils font passer le temps, mais ne refont pas la vie. Encore pour s'abrutir faut-il de l'argent. La dernière fois que vous avez eu l'obligeance de me donner quinze francs, je n'avais pas mangé depuis *deux jours* — quarante-huit heures. — Je ne me tenais éveillé et debout que grâce à l'eau-de-vie qu'on m'avait donnée, moi qui exècre les liqueurs et à qui elles tordent l'estomac. Puissent de pareils aveux — ou pour vous ou pour moi — n'être jamais connus des hommes vivants et de la postérité ! Car je crois encore que la postérité me concerne. On ne voudrait pas croire qu'un être raisonnable, et issu d'une mère bonne et sensible, soit tombé dans de pareils états... Ja-

1. *Lettres inédites*, p. 27.

mais je n'ai osé me plaindre si haut. J'espère que vous voudrez bien mettre cette excitation sur le compte *des souffrances inconnues à vous* que je subis. L'oisiveté absolue de ma vie apparente, contrastant avec l'activité perpétuelle de mes idées, me jettent dans des colères inouïes... Je souffre trop pour ne pas vouloir en finir *une dernière fois*. Ce mot est déjà, je crois, revenu plusieurs fois.

A quoi songe-t-il? au suicide? pas encore, mais à s'expatrier. Il voudrait partir pour l'Ile-de-France où il a gardé quelques relations :

J'y trouverai une place très facile à remplir, des appointements beaux pour un pays où l'on vit facilement quand on y est établi, et *l'ennui, l'ennui horrible et l'affaiblissement intellectuel des pays chauds et bleus*. Mais je le ferai comme châtiment et expiation de mon orgueil, si je manque à mes dernières résolutions.

En tous cas, quoi qu'il arrive, il se refuse à tout emploi officiel : ce serait une domesticité. Et il ne compte partir que s'il est sûr de pouvoir payer toutes ses dettes [1].

Ce qui complique sa situation, c'est la terrible Vénus noire, la Duval :

Vous m'avez maltraité, écrit-il à M. Aupick, le 8 décembre 1848, uniquement à cause d'une pauvre femme que *je n'aime depuis longtemps que par devoir*..... Quelque nombreuses que soient les infidélités d'une femme, quelque dur que soit son caractère, quand elle a montré quelques étincelles de bon vouloir et de dévouement, cela suffit pour qu'un homme désintéressé, un poète surtout, se croie obligé de la récompenser [2].

Mais, le 27 mars 1852, il confie à sa mère :

Je suis obligé de travailler la nuit afin d'avoir du calme et d'éviter les insupportables tracasseries de la femme avec laquelle je vis. Quelquefois je me sauve de chez moi, afin de pouvoir écrire, et je vais à la bibliothèque, ou dans un cabinet de

1. *Ibid.*, 28-36.
2. *Ibid.*, 40.

lecture, ou chez un marchand de vin, ou dans un café, comme aujourd'hui... Jeanne est devenue un obstacle non seulement à mon bonheur, — ceci serait peu de chose, moi aussi je sais sacrifier mes plaisirs, et je te l'ai prouvé ; — mais encore au perfectionnement de mon esprit. Les neuf mois qui viennent de s'écouler sont une expérience décisive. Jamais les grands devoirs que j'ai à accomplir, payement de mes dettes, *la conquête* de mes titres de fortune, l'acquisition de la célébrité, le soulagement aux douleurs que je t'ai causées, ne se pourront accomplir dans de pareilles conditions. *Jadis elle avait quelques qualités*, mais elle les a *perdues*; et moi, j'ai gagné en clairvoyance. VIVRE AVEC UN ÊTRE qui ne vous sait aucun gré de vos efforts, qui les contrarie par une maladresse ou une méchanceté permanente, qui ne vous considère que comme son domestique et sa propriété, avec qui il est impossible d'échanger une parole politique ou littéraire, une créature *qui ne veut rien apprendre,* quoique vous lui ayiez proposé de lui donner vous-même des leçons, une créature QUI NE M'ADMIRE PAS, et qui ne s'intéresse pas même à mes études, qui jetterait mes manuscrits au feu si cela lui rapportait plus d'argent que de les laisser publier, qui renvoie mon chat qui était ma seule distraction au logis, et qui introduit des chiens, *parce que* la vue des chiens me fait mal, qui ne sait pas ou ne veut pas comprendre *qu'être très avare pendant* UN *mois seulement* me permettrait, grâce à ce repos momentané, de finir un gros livre, — enfin est-ce possible cela, est-ce possible ? J'ai des larmes de honte et de rage dans les yeux en t'écrivant ceci ; et en vérité je suis enchanté qu'il n'y ait aucune arme chez moi ; je pense aux cas où il m'est impossible d'obéir à la raison, et à la terrible nuit où je lui (ai) ouvert la tête avec une console. Voilà ce que j'ai trouvé là où il y a dix ans je croyais trouver soulagement et repos..... Il fallait pourtant prendre un parti. Voilà 4 mois que j'y pense. Mais que faire ? une effroyable vanité primait encore ma souffrance : ne pas quitter cette femme sans lui donner une assez forte somme. Mais où la prendre, puisque l'argent que je gagnais disparaissait jour à jour, qu'il aurait fallu l'amasser, et enfin que ma mère à qui je n'osais plus écrire, n'ayant rien de bon à lui annoncer, ne pouvait pas m'offrir cette grosse somme, ne l'ayant pas elle-même. Tu vois que j'ai bien raisonné. Et cependant il faut partir. *Mais partir à* TOUT JAMAIS... J'ai épuisé 10 ans de ma vie dans cette lutte. Toutes les illusions de mes jeunes années ont disparu. Il ne m'est resté qu'une amertume peut-être éternelle [1].

1. *Ibid.*, 50-59.

II

Comment s'étonner que Baudelaire ait eu, à de certains moments, l'idée fixe du suicide? Se tuer, il ne l'a tenté qu'une fois, encore pas très sérieusement peut-être, le 30 juin 1845 :

Je me tue parce que je suis inutile aux autres et dangereux à moi-même. Je me tue, parce que je me crois immortel et que *j'espère* [1].

La détresse qui l'accable, ne vient pas seulement du dehors : les dettes, Jeanne Duval ; elle a sa source noire en lui : dans son corps débilité, ses nerfs malades ; dans le découragement, l'impuissance d'agir, le spleen. Le 30 décembre 1857, il écrit à sa mère :

Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque..... Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci? A quoi bon cela? C'est là le véritable esprit de spleen..... Ajoutez à cela le désespoir permanent de ma pauvreté, des tiraillements et les interruptions de travail causées par les vieilles dettes,..... le contraste offensant, répugnant, de mon honorabilité spirituelle avec cette vie précaire et misérable, et enfin, pour tout dire, de singuliers étouffements et des troubles d'intestins et d'estomac qui durent depuis un mois. Tout ce que je mange m'étouffe et me donne la colique. Si le moral peut guérir le physique, un violent travail continu me guérira, mais il faut vouloir avec une volonté affaiblie, — cercle vicieux [2].

1. *Lettres*, p. 12. Il faut continuer ici la citation :
« Montrez-lui mon épouvantable exemple et comment le désor-
« dre d'esprit et de vie mène à un désespoir sombre et à un anéan-
« tissement complet. »
2. *Lettres inéd.*, p. 151.

Et le 19 février 1858 :

Pense donc à l'horrible existence que je mène, et qui me laisse si peu de temps pour le travail, à la multiplicité de questions à résoudre avant mon départ (ainsi au commencement du mois il m'a fallu prendre six jours à me cacher de peur d'être arrêté. Or, j'avais laissé mes livres et les manuscrits en train chez moi. Ceci n'est qu'un des mille détails de ma vie [1]).

Ce qu'il désire maintenant, de toutes ses forces, c'est de quitter Paris pour se réfugier à Honfleur auprès de sa mère. Il ya partir, il fait ses malles; toujours une chaîne aux pieds le retient : travail à terminer, dette à liquider, manque d'argent. Le 28 décembre 1859, il est encore sur son départ ; il récrit à Mme Aupick pour qu'elle lui envoie deux cents francs : avec cent francs, il achètera du linge, car il en manque totalement :

L'autre moitié sera employée aux étrennes; domestiques de l'hôtel, et étrennes dans les maisons où je vis familièrement et où je dîne sans cesse. Ainsi, je serai aussi fier que tout le monde, et personne ne devinera ma pauvreté [2].

Deux pensées, en effet, l'obsèdent : sauver sa dignité, achever son œuvre :

Si j'allais devenir infirme, ou sentir mon cerveau dépérir avant d'avoir fait tout ce qu'il me semble que je dois et puis faire [3] !

Et le 26 mars 1860 :

Si tu savais de quelles pensées je me nourris : la peur de mourir avant d'avoir fait ce que j'ai à faire ; la peur de ta mort avant que je t'aie rendue absolument heureuse, toi le seul être

1. *Ibid.*, 157.
2. 189-90.
3. 189.

avec lequel je puisse vivre doucement, sans ruses, sans mensonge ; l'horreur de mon conseil judiciaire (il faut bien prononcer ce mot) qui me torture jour et nuit ; enfin, et ceci est peut-être plus triste que le reste, la peur de ne pouvoir jamais me guérir de mes vices. Voilà mes pensées habituelles. Et mon réveil, le matin, en face de ces tristes réalités : mon nom, ma pauvreté, etc. ! [1]

Pour comble de malheur, voici reparaître la cause intérieure de sa déchéance physique :

Il est inutile d'avoir de la pudeur avec toi. Tu sais qu'étant très jeune, j'ai eu une mauvaise maladie, que plus tard j'ai cru totalement guérie. A Dijon, après 1848, elle a fait une nouvelle explosion. Elle a été de nouveau palliée. Maintenant elle revient..... Peut-être dans la tristesse où je suis plongé, ma terreur grossit-elle le mal. Mais il me faut un régime sévère, et ce n'est pas dans la vie que je mène que je pourrai m'y livrer [2].

*
* *

C'en est trop : tout le passé lui remonte aux lèvres ; il faut qu'il s'épanche, qu'il débarrasse de tout ce qu'il a sur le cœur :

Je laisse tout cela de côté, et je veux reprendre mes rêveries... Qui sait si je pourrai encore une fois t'ouvrir toute mon âme, *que tu n'as jamais appréciée ni connue !...*

Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre ; tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible ? Plus tard, la place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Je me souviens des quais qui étaient si tristes le soir. Ah ! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d'appeler *bon temps* celui qui a été sans doute

1. *Ibid.*, 195.
2. *Ibid.*, 6 mai 1861, p. 226.

mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois mon idole et un camarade. Tu seras peut-être étonnée. C'est peut-être parce que j'ai conçu une fois encore le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit.

Plus tard, tu sais quelle atroce éducation ton mari a voulu me faire ; j'ai quarante ans et je ne pense pas aux collèges sans douleur, non plus qu'à la crainte que mon beau-père m'inspirait. Je l'ai cependant aimé, et d'ailleurs j'ai aujourd'hui assez de sagesse pour lui rendre justice. Mais enfin, il fut opiniâtrement maladroit. Je veux glisser rapidement, parce que je vois des larmes dans tes yeux.

Enfin je me suis sauvé et j'ai été dès lors tout à fait abandonné. Je me suis épris uniquement du plaisir d'une excitation perpétuelle ; les voyages, les beaux meubles, les tableaux, les filles, etc. J'en porte cruellement la peine aujourd'hui. Quant au conseil judiciaire, je n'ai qu'un mot à dire : je sais aujourd'hui l'immense valeur de l'argent, et je comprends la gravité de toutes les choses qui ont trait à l'argent ; je conçois que tu aies pu croire que tu étais habile, que tu travaillais pour mon bien ; mais une question pourtant, une question qui m'a toujours obsédé. Comment se fait-il que cette idée ne se soit pas présentée à ton esprit : « Il est possible que mon fils n'ait jamais, au même degré que moi, l'esprit de conduite ; mais il serait possible aussi qu'il devînt un homme remarquable à d'autres égards. Dans ce cas-là, que ferais-je ? Le condamnerais-je à une double existence contradictoire, une existence honorée d'un côté, odieuse et méprisée de l'autre ? Le condamnerais-je à traîner jusqu'à sa vieillesse une marque déplorable, une marque qui nuit, une raison d'impuissance et de tristesse ? » Il est évident que si ce conseil judiciaire n'avait pas eu lieu, tout eût été mangé, il eût bien fallu conquérir le goût du travail. Le conseil judiciaire a eu lieu, *tout est mangé et je suis vieux et malheureux.*

Le rajeunissement est-il possible ? Toute la question est là. Tout ce retour vers le passé n'avait pas d'autre but que de montrer que j'ai quelques excuses à faire valoir, sinon une justification complète. Si tu sens des reproches dans ce que j'écris, sache bien que cela n'altère en rien mon admiration pour ton grand cœur, ma reconnaissance pour ton dévouement, tu t'es toujours sacrifiée. Tu n'as que le génie du sacrifice. Moins de raison que de charité. Je te demande plus, je te demande à la fois conseil, appui, entente complète entre toi et moi, pour me tirer d'affaire. Je t'en supplie, viens, viens, je suis à bout de force nerveuse, à bout de courage, à bout d'espérance Je vois une continuité d'horreur. Je vois une vie littéraire à tout ja-

mais entravée. Je vois une catastrophe. Tu peux bien, pour huit jours, demander l'hospitalité à des amis, à Ancelle, par exemple. Je donnerais je ne sais quoi pour te voir, pour t'embrasser. Je prévois une catastrophe, et je ne peux pas aller chez toi maintenant. Paris m'est mauvais. Déjà deux fois j'ai commis une imprudence grave que tu qualifieras plus sévèrement; je finirai par perdre la tête [1].

Un peu plus loin, il avoue à sa mère quelle est cette imprudence :

Il est évident que dans mes affaires actuelles il y a des choses horriblement pressées ; ainsi j'ai commis de nouveau la faute, dans ces tripotages de banque inévitables, de détourner pour mes dettes personnelles plusieurs centaines de francs qui ne m'appartenaient pas. *J'y ai été absolument contraint* ; il va sans dire que je croyais réparer le mal tout de suite. Une personne, à Londres, me refuse quatre cents francs qu'elle me doit. Une autre, qui devait me remettre trois cents francs, est en voyage. Toujours l'imprévu. J'ai eu aujourd'hui *le terrible courage* d'écrire à la personne intéressée l'aveu de ma faute. Quelle scène va avoir lieu ? Je n'en sais rien. Mais j'ai voulu décharger ma conscience. J'espère que, par égard pour mon nom et mon talent, on ne fera pas de scandale, et qu'on voudra bien attendre.

Et l'idée de suicide revient. Ce qui l'arrête une fois de plus, c'est le projet de son retour définitif auprès de sa mère ; c'est enfin son œuvre, surtout un grand livre : *Mon cœur mis à nu*, dans lequel il veut entasser toutes ses colères, auprès duquel les *Confessions* de Jean-Jacques paraîtront bien pâles [2]. Et la longue lettre que nous venons de citer, contient cette plainte : « Je suis seul, sans amis, « sans maîtresse, sans chien et sans chat, à qui me « plaindre ? Je n'ai que le portrait de mon père, « qui est toujours muet [3]. »

1. Même lettre, 226 s.
2. *Ibid.*, 1er avril 1861, 220.
3. *Ibid.*, 226.

III

Dans cette lutte constante, Baudelaire commençait à s'affaiblir. Au commencement de 1862, il écrit dans son *Journal intime :* « J'ai cultivé mon « hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, « j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 Jan- « vier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, « j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'im- « bécillité [1]. » Fuir, quitter ce Paris qu'il prend en horreur après l'avoir tant et trop aimé ! « A Hon- « fleur ! le plus tôt possible, avant de tomber plus « bas [2]. » Il est comme ces malheureux blessés qui se mettent à courir, pensant échapper ainsi à la mort, et qui s'abattent..... Fuir donc, changer de vie, se régénérer moralement par la religion, physiquement par l'hygiène : voilà l'état d'esprit que nous révèlent ses notes intimes. C'est pourquoi, en 1864, dans la dernière quinzaine d'avril, il est à Bruxelles.

Il s'est rendu en Belgique dans les pires conditions, mais avec le double espoir de gagner de grosses sommes en faisant des conférences publiques, et de vendre à un éditeur l'édition de ses Œuvres complètes. Double espoir, double désillusion. Le public se désintéresse et l'éditeur se dérobe. Baudelaire se retrouve seul en face de ses misères accrues, dans un milieu tout nouveau pour

1. *Œuvres posthumes*, p. 130.
2. *Ibid.*, 130.

lui, dont les mœurs sont diamétralement opposées aux mœurs parisiennes.

Il est trop tard pour s'adapter. Alors, à bout de nerfs, aigri, exaspéré, le poète se venge sur les Belges, déverse sur eux et sur leur patrie, dans ses lettres et dans ses notes intimes, un torrent d'injures. Il veut écrire un livre contre ce pays où les maisons n'ont point de cheminées, contre ces gens trop bien nourris et trop lourds, dont l'esprit communautaire choque son individualisme, dont le manque d'intellectualité blesse en lui l'écrivain, dont le mauvais goût et l'inélégance irritent en lui le dandy, l'artiste. Nul effort pour comprendre cette jeune nation, issue d'une vieille race et d'une vieille terre : Baudelaire en est tout à fait incapable. Il hait dans la Belgique l'anticléricalisme et la démocratie. Il s'ennuie et il souffre. Heureusement pour son œuvre, il n'a pu rédiger ce pamphlet.

Car la misère et la maladie ne cessent de s'aggraver. Ecrivant le 8 février 1865 à l'excellent M. Ancelle, il se plaint de rhume, de névralgies, de dérangements d'estomac et d'entrailles, de fièvre, d'insomnies ; sa volonté s'affaiblit ; n'ayant plus d'argent, il ne peut se procurer des remèdes, il lui faut des « ruses ridicules » pour obtenir du tabac, du papier, des timbres-poste : « Quand le concierge me dit : *Monsieur, c'est encore 40 centimes à payer*, — je suis tout malheureux [1]. » Au même, le 26 octobre 1865, il confie qu'un « certain état soporeux » le fait douter parfois de ses facultés [2]. Toujours

1. *Lettres*, 402-407.
2. *Ibid.*, 469.

au même, le 21 décembre 1865, il avoue qu'il a dû mettre sa montre en gage et qu'il ne peut la retirer [1]. Le 18 janvier 1866 :

J'ai encore été malade, très malade. Vertiges et vomissements pendant trois jours. Il a fallu que je me tinsse sur le dos, pendant trois jours, car, même accroupi par terre, je tombais, la tête emportant le corps... Le médecin ne me recommande que de l'eau de Vichy, et pas le sou ! »

Il ne peut plus fumer sans dégoût :

« Tout à l'heure, j'ai été obligé d'interrompre cette lettre pour me jeter sur mon lit, et c'est un grand travail, car je crains toujours d'entraîner avec moi les meubles auxquels je m'accroche. Avec ça, les idées noires ; il me vient quelquefois à l'esprit que je ne verrai plus ma mère [2]. »

Le 5 février 1866, il donne à son ami Charles Asselineau, de longs détails sur la maladie contre laquelle il lutte depuis vingt mois : des crises le surprennent, il se roule par terre comme un homme ivre ; il est saisi d'atroces douleurs à la tête, il ne peut s'empêcher de tomber ; le médecin a prononcé le grand mot : hystérie : « Je cède pour la première fois au désir de me plaindre [3]. » Pourtant, il se défend toujours, il travaille, il cherche un éditeur, il voudrait rentrer à Paris ; mais sa misanthropie augmente et s'exaspère : « Toute la racaille moderne me fait horreur. Vos académiciens, horreur. Vos libéraux, horreur. La vertu, horreur. Le vice, horreur. Le style coulant, horreur. Le progrès, hor-

1. 478.
2. 496-500.
3. 508-509.

reur [1]. » Enfin, le vendredi 30 mars 1866, écrivant à Ancelle une brève lettre d'affaires, il termine ainsi : « Excusez mon style écourté, j'emprunte la plume d'un autre [2]. » Que s'était-il passé ?

Nous le savons déjà : Au commencement de mars 1866, il était à Namur. Il visitait, en compagnie de Poulet-Malassis, son éditeur, et de Félicien Rops, l'église de Saint-Loup, lorsqu'il fut pris subitement d'un vertige et s'abattit sur une marche. Ses amis le relevèrent ; il les rassura, prétendant avoir glissé. Le lendemain, il donna des signes évidents de trouble mental. On se hâta de le ramener à Bruxelles ; à peine dans le wagon, il demanda qu'on ouvrît la portière : or, elle était ouverte ; il avait dit le contraire de ce qu'il avait voulu dire : c'était l'aphasie. Le mal s'aggrava rapidement, sa mère et M. Ancelle accoururent. On transporta le malade en une maison de santé tenue par des sœurs. Puis, en juillet, on décida de le ramener à Paris. Il y végéta quelques mois, à demi-conscient, juste assez pour se rendre compte de son état, ne pouvant plus écrire, ne pouvant plus lire, ne pouvant plus parler, sinon répéter toujours : « Non ! cré non ! » Pourtant, la mémoire restait à peu près intacte. Enfin, le dimanche premier septembre 1867, Asselineau annonçait tristement à Poulet-Malassis : « C'est fini. Il est mort hier, à onze heures du matin, après une longue agonie, mais douce et sans souffrance. Il était d'ailleurs si faible qu'il ne luttait plus. »

1. A Ancelle, 18 février 1866, *ibid.*, 518-524.
2. 538-539.
3. *Crépet*, p. 206.

CHAPITRE VI

LA RELIGION DE BAUDELAIRE

Les dernières années de Baudelaire furent un martyre ; mais ce martyre serait demeuré stérile ; il aurait abouti au néant, s'il n'avait point fait naître une foi dans le cœur sanglant du poète. Quelle foi ? Un homme heureux, égoïste, puissamment équilibré, comme Gœthe, peut se contenter d'avoir pour religion la vie elle-même, le « rein Menschlich », la nature : l'univers et son moi lui suffisent. D'autres, comme Hugo ou Lamartine, n'ont besoin, dans leur optimisme, que de croire au progrès de l'humanité pour aboutir à un Dieu bon, plus ou moins personnel, vers lequel les âmes, la société, l'univers s'élèvent directement et sans effort. Mais ceux qui ont souffert, ceux auxquels il est impossible de se résigner, même dans le désespoir ; ceux qui n'ont point assez de force orgueilleuse pour opposer, comme Vigny, le dédain à l'absence et le silence au silence éternel de la divinité : ceux-là, tôt ou tard, éprouvent le besoin d'une religion positive, capable d'expliquer le mystérieux dualisme de l'homme, capable de compenser tout le mal de la vie. Cette religion ne peut être que le christianisme intégral : le catholicisme.

I

Comme homme et comme poète, Baudelaire fut-il catholique ? Et, s'il le fut, comment et jusqu'à quel point ? Avant la publication de ses journaux intimes, de sa correspondance, surtout des lettres à sa mère, on ne pouvait guère trouver que dans les *Fleurs du Mal* la réponse à cette question. Certes, il faudrait être bien superficiel pour ne voir dans ces poèmes que leur étrangeté, leur immoralité apparente, voulue, cherchée, en un mot qu'un vaste scandale littéraire ; pour ne point être frappé, saisi, ému par leur sincérité, par les cris douloureux qui s'en échappent, par l'idéalisme qui s'en dégage ; pour ne point découvrir dans cette poésie du péché, de l'Enfer, et du Purgatoire, une âme naturellement chrétienne, comme aurait dit Tertullien. Mais ceux-là mêmes qui admiraient Baudelaire, et qui le défendaient, et surtout ses mauvais imitateurs, étaient portés à considérer ce catholicisme d'inspiration comme un raffinement avec une grande part d'artificiel. Les *Franciscæ meæ Laudes*, l'*Ex-voto*, les *Litanies de Satan* et le *Reniement de saint Pierre*, semblent, en effet, leur donner raison.

*
* *

Baudelaire est né catholique ; si son père était un « philosophe », sa mère était pieuse et lui inculqua la foi. Il mourut, selon la formule, muni

des sacrements de l'Eglise, et fut enterré religieusement. Catholiques sont donc le commencement et la fin. Mais tout l'entre-deux, toute la vie de Baudelaire ? Sa vie n'est point un exemple, tant s'en faut, il n'a pas été pratiquant. Il a même donné dans l'anti-cléricalisme : telle petite anecdote relatée par MM. Crépet, entre autres preuves, le démontre [1]. On trouve dans sa correspondance des violences contre les curés. Lorsqu'il raconte à sa mère pour quelle raison il a résisté à la tentation du suicide, il écrit : « Et Dieu ! » diras-tu. Je dé« sire de tout mon cœur [avec quelle sincérité, per« sonne ne peut mieux le savoir que moi !] croire « qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma « destinée ; mais comment faire pour le croire [2] ? » Ajoutons que certains témoins, d'ailleurs suspects, traitent de pure attitude, de pose, le catholicisme de Baudelaire, et déclarent qu'il n'a jamais cru « ni à Dieu, ni à diable [3] ».

Et cependant, toujours dans une lettre à Mme Aupick, il s'écrie, à propos d'un prêtre qu'il accuse d'avoir travaillé contre lui auprès de sa mère (les *Fleurs du Mal* venaient de paraître) : « Enfin, il n'a « pas même compris que le livre partait d'une « idée catholique [4]. »

1. *Crépet*, p. 77-78.
2. *Lettres inédites*. Lettre du 6 mai 1861, p. 224 ; toute la lettre est caractéristique à cet égard ; cf. cet autre passage : « Ne consulte que toi, ta conscience et ton Dieu, puisque tu as le bonheur de croire. » *Ibid.*, 231. Voir ég. dans les *Lettres*, p. 386, à la date du 13 nov. 1864, une boutade, effet de l'exaspération nerveuse, et à ne pas trop prendre au sérieux.
3. P. ex. Léon Cladel, *Crépet*, 246.
4. 1er avril 1861. *Lettres inédites, ibid.*, 220.

Il a raison : non seulement la conscience est demeurée en lui catholique, mais catholiques sont encore sa tournure d'esprit et sa sensibilité ; de ce point de vue, les *Fleurs du Mal* sont un livre essentiellement catholique dont le titre pourrait être les « Fleurs du Péché ».

Ces fleurs ont leurs racines dans la conception que le poète se faisait de l'homme et de la vie. Quelle est cette conception ? C'est la vieille croyance au péché originel. Le 21 janvier 1856, il écrit à Toussenel :

Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure (il s'agit du socialisme, du fouriérisme : on voit, entre parenthèses, combien Baudelaire renie à cette date ce qu'il fut huit ans auparavant), ne sont après tout que la conséquence de la grande hérésie moderne de la doctrine *artificielle*, substituée à la doctrine naturelle, — je veux dire : la suppression de l'idée du *péché originel*.

Votre livre réveille en moi bien des idées dormantes. — et, à propos du *péché originel*, et de *forme moulée sur l'idée*, j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des *mauvaises pensées* de l'homme. — Ainsi la *nature* entière participe du péché originel [1].

Et ceci l'amène à formuler la théorie de la vraie civilisation :

Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel [2].

Que cette conception du monde et cette théorie de la véritable civilisation soient parfaitement conformes à la doctrine catholique, c'est l'évidence même. On reconnaît ici l'influence de Joseph de

1. *Lettres*, p. 84-85.
2. *Œuvres posthumes*, 118 (Journaux intimes).

Maistre. Souvenons-nous qu'il était pour Baudelaire « le grand génie de notre temps [1] ». Il lui doit certainement cette conception extrêmement pessimiste du Mal sur la terre et la forme outrancière, paradoxale, qu'il donne à cette conception. Il lui doit encore les conséquences politiques et sociales qu'il en tire. L'homme étant mauvais de par sa nature, ne peut être gouverné que par une autorité absolue, agissant au nom de Dieu, appliquant sans pitié les lois divines, au spirituel par l'intermédiaire du Pape, au temporel par celui du Roi, « ces deux moitiés de Dieu », comme aurait dit Victor Hugo. De là l'antidémocratisme de Baudelaire. On trouve dans ses journaux intimes des notes comme celles-ci :

Le prêtre est immense, parce qu'il fait croire à une foule de choses étonnantes. Que l'Eglise veuille tout faire et tout être, c'est une loi de l'esprit humain. Les peuples adorent l'autorité... Il n'existe que trois êtres respectables : le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer. Les autres hommes sont taillables ou corvéables, faits pour l'écurie... Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat, l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie. Le reste est fait pour le fouet [2].

Ce qu'il reproche surtout aux Belges, c'est leur anticléricalisme, leur haine des Jésuites [3]. Les Jésuites, il se plaît à bien affirmer sa sympathie pour eux. Le 14 juillet 1864, par exemple, il écrit à M. Ancelle : « Tout m'a nui, surtout ma sympathie « visible pour les Jésuites ; » et plus loin, parlant

1. Lettre à Toussenel, *Lettres*, p. 84.
2. *Œuvres posthumes*, p. 77, 107, 115.
3. *Œuvres posthumes*, fragments sur la Belgique, part : 272, 274, 281. Ajoutons d'ailleurs qu'il n'est guère plus tendre pour le catholicisme des Belges.

des Belges : « Quel peuple inepte et lourd !... Ici, « les Jésuites ont tout fait, et tout le monde est in- « grat pour eux [1]. » De là son goût pour le style jésuite. Dans ses notes sur la Belgique, on ne trouve rien, ou presque rien, sur l'art flamand ; en revanche, que de remarques délicieuses sur ces églises pleines de « charmant mauvais goût », qui sont comme les « boudoirs de la religion », où règnent la lumière et la blancheur, et qui « semblent toujours communier » ; et sans doute Baudelaire les aime pour ce mélange de mysticisme et de mondanité dans lequel il retrouve des sensations ambiguës où l'amour profane et l'amour divin se confondent [2].

Dans cette attitude, il n'y a pas seulement l'influence de Joseph de Maistre. Il y a la réaction de l'artiste contre la vulgarité de l'anticléricalisme bourgeois, une réaction contre tous les Homais de Belgique et de France [3] ; il y a aussi ce qu'on pourrait appeler du « dandysme en soutane [4] » ; il y a la révolte de l'individualiste contre le nivellement par en bas, l'esprit grégaire ; il y a l'opposition d'un homme qui a souffert, et pensé parce qu'il a souffert, contre les utopies du socialisme romantique et humanitaire. Réactionnaire, aristocrate et catholique, ce sont pour Baudelaire des synonymes. Il nous apparaît ainsi comme un précurseur de ceux, il y en a, qui s'affirment catholiques, sans croire, pour des raisons politiques et sociales.

1. *Lettres*, 368, 369.
2. *Œuvres posthumes*, 281-287.
3. « Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire. » *Œuvres post.*, J. int., 110.
4. Dès cette époque, il affecte quelque chose d'ecclésiastique dans sa tenue.

II

Cette constatation peut être grave : Baudelaire oserait-il se proclamer, comme certains, catholique et athée, catholique sans être chrétien ? Autrement dit, n'y aurait-il en lui aucune foi véritable, aucun besoin de Dieu — et par conséquent de la prière, de la pratique ? Ses journaux intimes et ses *Fleurs du Mal* vont nous permettre de répondre.

L'éducation religieuse, même incomplète, qu'il avait reçue dès son enfance, l'avait d'autant plus marqué de son empreinte, que déjà se révélaient chez le jeune Baudelaire des tendances à la mysticité : « Dès mon enfance, tendance à la mysticité. Mes conversations avec Dieu [1]. » En effet, Baudelaire est un mystique. Le mysticisme se dégage presque de chaque page de son recueil, il en est le parfum le plus subtil et le plus pénétrant.

> L'âme qui palpite en lui, c'est bien l'âme moderne, pénétrée de christianisme jusqu'en ses fibres les plus intimes, jusqu'en ses ressorts les plus secrets. Le cœur a beau rester charnel et l'esprit sacrifier lui aussi à des divinités de chair, il n'y a rien là qui ne reflue aux sources mêmes du christianisme, car c'est être chrétien évidemment que de porter en soi la notion de la déchéance et du péché, de se tourner vers Dieu comme vers un consolateur, d'aspirer à sa ressemblance et de considérer les sacrements comme les moyens dont nous disposons pour y réussir [2].

Baudelaire s'est donc nettement posé le problème religieux, il lui a donné la solution catholique.

1. *Ibid.*, 127.
2. H. Dérieux. *Baudelaire*, Bâle, 1917, p. 14.

Comment l'a-t-il posé ? Comment est-il arrivé à la solution ? Ce n'est pas, comme nous aurions pu le croire tout à l'heure, en sociologue, en politique, en disciple de Joseph de Maistre ; ni même en artiste, ni même en dandy : c'est la souffrance, l'expérience intime et personnelle, qui l'a placé en face du mal et de la destinée humaine. « Je souffre, je suis malheureux, par la faute des hommes et de la vie, mais aussi par la mienne, car je suis faible et je succombe ; de l'amour charnel, il ne m'est resté que néant et dégoût ; et pourtant, je sens au fond de mon cœur, je sens au fond de ma misère une grandeur inconnue ; j'ai la conscience de mon génie, je retrouve dans mon génie l'aspiration au bien, l'élan vers une existence nouvelle. Comment expliquer cette contradiction ? D'un côté le penchant au mal, de l'autre, l'aspiration au bien ; au milieu, moi-même, atome suspendu entre deux gouffres. » Voilà, d'après les lettres, les journaux intimes, les *Fleurs du Mal*, comment, en résumé, Baudelaire, s'est posé le problème. Il se l'est posé comme Pascal, et comme Pascal il l'a résolu.

*
* *

Pascal : ce nom s'impose, tant il y a de ressemblances, dans l'accent, dans le style, dans le raisonnement, entre les Pensées et les journaux intimes. Peut-on parler d'une influence? Nous le croyons, bien que nulle part, ni dans les lettres, ni dans les œuvres posthumes, nous n'ayons su rencontrer le nom de Pascal. Mais le grand penseur

et le grand poète ont subi tous les deux, dans leur corps et dans leur âme, le tourment de l'infini [1].

Baudelaire a fait une double expérience : l'expérience de l'amour, l'expérience de la misère. Que lui en est-il resté ? La souffrance. Et quelle souffrance ? Celle du corps et celle de l'esprit. L'amour est une torture :

Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles ? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués ? Et que trouvez-vous de pire dans la question appliquée par de soigneux tortionnaires ? Ces yeux de somnambule révulsés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne nous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples. Et le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus qu'une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort. Car, certes, je croirais faire un sacrilège en appliquant le mot : extase à cette sorte de décomposition. — Epouvantable jeu, où il faut que l'un des joueurs perde le gouvernement de soi-même [2] !

Et ailleurs :

Celui qui s'attache au plaisir, c'est-à-dire au présent, me fait l'effet d'un homme roulant sur une pente, et qui, voulant se raccrocher aux arbustes, les arracherait et les emporterait dans sa chute [3].

Cette dernière pensée est-elle de Pascal ? on le croirait. En tout cas, la méthode est la même. Pour éveiller la foi dans le cœur de l'homme, pour lui

1. Rappelons cependant le sonnet intitulé le *Gouffre* (*Fleurs du Mal*, éd. van Bever, Suppl. XVI) : « Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant... » Il est caractéristique de ce tourment de l'infini.

2. *Œuvre posthume*, p. 77-78.

3. *Ibidem*, 113-114.

faire reconnaître la vérité de la religion, Pascal saisit cet homme pour ainsi dire par les cheveux et le pose en face de son propre cœur ; il le ramène sans trêve à la constatation de sa misère et à l'image de la mort :

Il n'est pas honteux à l'homme de succomber sous la douleur, et il lui est honteux de succomber sous le plaisir. Ce qui ne vient pas de ce que la douleur nous vient d'ailleurs, et que nous recherchons le plaisir ; car on peut rechercher la douleur, et y succomber à dessein, sans ce genre de bassesse. D'où vient donc qu'il est glorieux à la raison de succomber sous l'effort de la douleur, et qu'il lui est honteux de succomber sous l'effort du plaisir? C'est que ce n'est pas la douleur qui nous tente et nous attire ; c'est nous-mêmes qui volontairement la choisissons et voulons la faire dominer sur nous ; de sorte que nous sommes maîtres de la chose ; et en cela c'est l'homme qui succombe à soi-même ; mais, dans le plaisir, c'est l'homme qui succombe au plaisir... Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est un *je ne sais quoi*, et les effets en sont effroyables [1].

Donc Baudelaire, inévitable conclusion de ses propres expériences, a touché le néant du plaisir, de l'amour, de toute la vie humaine ; il l'a touché, il s'y est meurtri l'esprit et le cœur. Il est tombé si bas qu'il n'y a plus pour lui que cette alternative : ou la mort, la mort spirituelle avant la mort physique ; ou un suprême effort pour se relever.

Mais, pour se relever, il faut à l'homme une force dynamique, une force extérieure, qui lui permette d'échapper à lui-même, parce que l'homme en est réduit à se fuir lui-même, à fuir le spectacle de sa propre misère, la pensée de la mort, plus ter-

1. *Pensées*. Edition Brunschvicg, Paris, 1900, p. 404-405.

rible, comme dit Pascal, que la mort elle-même [1]. Cette force dynamique, extérieure, Baudelaire ne l'a donc trouvée ni dans le plaisir, ni dans l'amour ; et pourtant, il avait espéré découvrir dans l'amour une raison de vivre, — d'échapper à son égoïsme, de se dévouer, se sacrifier s'il le fallait : en un mot, une religion. « L'amour veut sortir de soi, dit-il quelque part [2] » ; et ailleurs : « Qu'est-ce que l'amour ? Le besoin de sortir de soi [3]. » Mais, en revanche, qu'est-ce que la femme pour lui, sinon un être naturel, c'est-à-dire abominable, — puisque la nature humaine est viciée en son origine, et puisque la femme est plus proche encore que l'homme de la nature [4] ; — sinon « une des formes les plus séduisantes du diable [5] ? » Le salut n'est donc pas dans l'amour : au contraire. Il faut par conséquent chercher ailleurs.

Comme Pascal, Baudelaire est en présence d'un dilemme, l'éternel dilemme de l'homme, ce mystère, cette contradiction vivante, sollicité à la fois par sa nature qui l'entraîne au mal, par son âme qui aspire à la perfection. « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan [6]. » Alors, il faut se décider, il faut parier, et Baudelaire parie : « Quand même Dieu n'existerait pas, la religion serait encore

1. « La mort est plus aisée à supporter sans y penser, que la pensée de la mort sans péril. » Edition citée, 405.
2. *Œuvres posthumes*, 76 (Journaux intimes).
3. *Ibid.*, 114.
4. *Œuvres posthumes*, 101.
5. *Ibid.*, 116.
6. *Ibid.*, 105.

sainte et divine »[1]. Comme Pascal, Baudelaire fait son « calcul en faveur de Dieu » : « Rien n'existe sans but. Donc mon existence a un but. Quel but? Je l'ignore. Ce n'est donc pas moi qui l'ai marqué. C'est donc quelqu'un plus savant que moi. Il faut donc prier ce quelqu'un de m'éclairer. C'est le parti le plus sage[2]. » C'est l'argumentation même de Pascal, et voilà le problème religieux posé, — non point par le raisonnement, mais par le sentiment intime qu'éveille la souffrance, — et résolu.

A peine le poète a-t-il la foi que, déjà, il se met en prière. N'est-ce pas que, tout comme Pascal, il songe à cette « dynamique » de Dieu, qui est peut-être l'une des bases de la religion catholique. D'après l'enseignement de l'Eglise, nul ne s'élève jusqu'à Dieu sans un effort constant et d'abord gratuit, et nul ne conserve sa liaison avec lui, s'il ne persévère dans cet effort[3].

Pour persévérer dans cet effort, il n'y a que deux moyens : la prière et les sacrements. Dans ses notes intimes, Baudelaire l'affirme comme un mystique :

Dynamique morale de Jésus...Les sacrements sont des moyens de cette dynamique... De la vertu des sacrements... Il y a dans la prière une opération magique. La prière est une des grandes forces de la dynamique intellectuelle. Il y a là comme une récurrence électrique. — Le chapelet est un médium, un véhicule ; c'est la prière mise à la portée de tous[4].

*
* *

Donc Baudelaire prie. Il met dans sa prière tous ses efforts de relèvement, toute sa nostalgie d'une

1. *Ibid.*, 75.
2. *Ibid.*, 101.
3. Dérieux, *Op. cit.*, 15.
4. *Œuvres posth.*, 127-128, 87.

régénérescence, tous ses derniers espoirs d'avenir : « Le goût du plaisir nous attache au présent. Le soin de notre salut nous suspend à l'avenir... Connais donc les jouissances d'une vie âpre, et prie, prie sans cesse. La prière est un réservoir de force [1]. » Qu'elles sont émouvantes, dans leur simplicité enfantine et dans leur brièveté qui rappelle encore une fois Pascal, les prières de cet homme qui n'a plus d'autres ressources, d'autre soutien ! Il se tourne vers Dieu et il lui demande : « Ne me châtiez pas dans ma mère, et ne châtiez pas ma mère à cause de moi. — Je vous recommande les âmes de mon père et de Mariette. — Donnez-moi la force de faire immédiatement mon devoir, tous les jours, et de devenir ainsi un héros et un saint [2]. » C'est que Baudelaire sent qu'il est un homme perdu s'il n'agit pas tout de suite :

« Que de pressentiments et de signes envoyés déjà par Dieu, qu'il est *grandement temps* d'agir, de considérer la minute présente comme la plus importante des minutes... En renvoyant ce qu'on a à faire, on court le danger de ne jamais pouvoir le faire. En ne se convertissant pas tout de suite, on risque d'être damné [3]... Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie, il ne me manque absolument que le *goût du Travail*... Faire son devoir tous les jours et se fier à Dieu, pour le lendemain... Une sagesse abrégée. Toilette, prière, travail. — Prière : charité, sagesse et force. — Sans la charité, je ne suis qu'une cymbale retentissante [4]. — Mes humiliations ont été des grâces de Dieu. — Ma phase d'égoïsme est-elle finie ?... L'habitude d'accomplir le devoir chasse la peur... Une suite de petites volontés fait un gros résultat. Tout recul de la volonté est une parcelle de substance perdue. Combien donc l'hésita-

1. *Ibid.*, 113, 80-81.
2. *Ibid.*, 115.
3. *Ibid.*, 130-132.
4. Saint Paul, première Epître aux Corinthiens, v. 13.

tion est prodigue ! Et qu'on juge de l'immensité de l'effort final pour réparer tant de pertes !... Le travail engendre forcément les bonnes mœurs [1]. »

Ainsi, à la fin de sa vie, durant son séjour en Belgique, les notes de son journal intime se succèdent comme les versets d'un long *Miserere*. On dirait d'un pénitent qui fait une retraite, se prépare à une confession générale, et s'efforce de s'affermir en ses bonnes résolutions :

Hygiène, Conduite, Méthode. — Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie :

Faire tous les matins une prière à Dieu, *réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette, et à Poe*, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer *la force nécessaire* pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère *une vie assez longue* pour jouir de ma transformation; travailler toute la journée, ou du moins *tant que mes forces me le permettront;* me fier à Dieu, c'est-à-dire à la Justice même, pour la réussite de mes projets ; faire, tous les soirs, une nouvelle prière, pour demander à Dieu la vie et la force pour ma mère et pour moi ; faire, de tout ce que je gagnerai, quatre parts, — une pour la vie courante, une pour mes créanciers, une pour mes amis, et une pour ma mère ; — obéir au principe de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient.

C'est la dernière note des journaux intimes : sans doute précède-t-elle de peu la catastrophe. Son style et sa ferveur sont le style et la ferveur d'un enfant : c'est encore et toujours, cet adolescent endormi qui s'est éveillé dans le cœur affaibli du poète, et qui s'est écrié : « Je veux vivre ! » Pense-t-on assez combien il a fallu d'expériences et d'épreuves à un homme comme Baudelaire, dont

1. *Ibid.*, 133-134.

nous connaissons toute l'existence, toutes les faiblesses et toutes les tares, et l'égoïsme né de l'isolement, et l'éducation incomplète, et l'excessive sensibilité, la volonté malade ; combien d'expériences et d'épreuves, combien de dépouillements il lui a fallu pour en arriver à ce point où la vie vous jette d'elle-même à genoux devant Dieu ? Et pense-t-on que cet homme à genoux est là, pareil à l'un de ces pleurants du Moyen Age, qui contemple sa propre déchéance et son propre cercueil?

M. Dérieux [1] accuse la religion de Baudelaire d'être trop personnelle : stoïcisme orgueilleux, jansénisme impénitent ; il l'accuse de manquer d'humilité. Et sans doute a-t-il raison ; mais, comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même, l'humilité est là, dans cette règle de vie écrite au seuil de la mort. Baudelaire ne fut pas un saint, ni même un vrai converti : il fut l'homme du péché, l'homme de la chute, qui tombe, lutte, se relève, retombe, espère, formule des résolutions, souffre et prie.

Rappelons ici cette parole d'une sainte :

« Tomber n'est pas le vrai péché, mais rester par terre » ; et, pour citer une dernière fois Pascal, rappelons encore les paroles qu'il met dans la bouche du Christ :

> Console-toi, tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé. Je pensais à toi dans mon agonie, j'ai versé telles gouttes de sang pour toi... Les médecins ne te guériront pas..... Mais c'est moi qui guéris et rends le corps immortel..... Ne t'inquiète donc pas [2].

1. *Op. cit.*, p. 15-16. Sur le catholicisme de B., cf. ég. F. Mauriac : *Encore Baudelaire*, dans la *Revue des jeunes* du 25 mai 1919.
2. Le mystère de Jésus, p. 576-578. Ed. citée.

« Ne t'inquiète donc pas », et Baudelaire a prié : « L'homme qui fait sa prière, le soir, est un capitaine qui pose des sentinelles. Il peut dormir [1]. »

C'est la seule note sereine que nous lisions dans les journaux intimes, à l'avant-dernière page.

Il peut dormir : il peut mourir.

Le sens de la vie chrétienne, la raison du mal et de la souffrance, c'est le poète qui, à une heure d'inspiration durant laquelle il s'est élevé jusqu'aux mystiques sommets où resplendit l'esprit de Dieu ; c'est le poète qui l'a enfin trouvé, quand l'homme l'avait cherché vainement :

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bien heureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les Univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
A ce beau diadème éblouissant et clair ;

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs [2] !

1. *Œuvres posthumes*, p. 134.
2. *Fleurs du Mal*, I. Bénédiction.

SECONDE PARTIE

L'ART ET L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

DE L'HOMME A L'ŒUVRE

I

Et maintenant, de l'homme à l'œuvre.

L'homme, une fois déshabillé de sa légende, nous apparaît sans doute égoïste, indiscipliné, paresseux même, avec bien des imperfections, bien des misères, manquant surtout de volonté, d'équilibre ; mais non pervers, sadique, démoniaque, tel que beaucoup se le représentent encore. Sa vie, la fin surtout, excite la pitié, mais point l'aversion : sa vie qu'il a été lui-même incapable de conduire, de redresser, d'achever, car il y a dans l'existence morale de Baudelaire quelque chose d'incomplet, d'impuissant, et c'est le plus grave reproche qu'on lui puisse adresser. Il a eu ses manies, ses tares, ses vices qu'il s'est plu d'ailleurs à beaucoup exagérer. Ses débauches n'ont été ni si terribles, ni si nombreuses qu'on se le figure ; l'imagination joue un grand rôle dans ce dévergondage, — et la « littérature ». A-t-il, par exemple, autant abusé des excitants qu'il le laisse croire ? il semble bien qu'il ait pris de l'opium surtout pour calmer ses douleurs phy-

siques; quant au haschisch, s'il en fit l'expérience, ce fut passagèrement, par curiosité d'intellectuel ; reste le vin, mais il ne fut point un ivrogne. Il est déplaisant d'avoir à remuer ces bas-fonds d'une conscience : nous le devons si nous voulons contribuer à détruire la légende. Mais, cette pénible besogne achevée, nous n'avons plus devant nous qu'un nerveux hypersensible, qu'un imaginatif, qu'un faible dont la vie n'est point toujours un exemple, mais n'offre rien de criminel. En définitive, Baudelaire est un timide, un scrupuleux, dont la conscience extrêmement délicate s'analyse et se tourmente sans trêve. A ce catholique de tempérament la confession a toujours manqué, lui qui, plus qu'un autre, en aurait eu moralement et physiquement besoin. Car il n'a jamais perdu le principe d'une haute moralité. Son intégrité, sa probité d'artiste implique la même probité, la même intégrité de caractère. Il était gentleman : tous ceux qui l'ont connu l'attestent, même un Jules Lemaître [1], si sévère pourtant à l'égard de l'œuvre. Sincère, délicat, fier et franc, fidèle dans ses amitiés, ayant le sentiment de l'honneur, nul ne fut plus idéaliste, spiritualiste que lui. On n'a guère vu jusqu'à présent dans son existence que les fautes, — encore une fois exagérées par la fameuse légende ; — mais, au-dessus des défaillances, il est juste de placer maintenant les beaux côtés en pleine lumière : son amour pour sa mère, son dévouement à une femme indigne qu'il aurait eu toutes les raisons de haïr, sa lutte pour la « respectabilité », son désintéressement,

1. Cf. l'étude sur Baudelaire au T. IV des *Contemporains*, p. 17 s.

la noblesse avec laquelle il a supporté maladie et misère. Et puis, surtout, une grande œuvre.

*
* *

Car, si l'homme, encore un coup, est incomplet, faible, avec une volonté défaillante, l'artiste a créé une œuvre complète, forte, où domine la volonté créatrice. Comment expliquer cette contradiction entre l'homme et l'œuvre? C'est que le poète, l'artiste, vit plus intensément dans son œuvre que dans son existence journalière. L'œuvre achève et complète ce qu'il y a d'ébauché, d'inachevé dans l'homme. Elle crée autour de l'homme une sorte de corps astral, une atmosphère où s'épurent et s'épanouissent ses plus secrètes vertus.

Il en est ainsi de Baudelaire : ce qu'il n'a pas su réaliser dans sa vie, il l'a réalisé dans son œuvre. Il y est tout entier, — voilà pourquoi il fallait connaître l'âme et la pensée avant d'étudier l'œuvre ; il y est tel surtout qu'il avait rêvé d'être, en bien comme en mal.

Placez-le maintenant au centre de son œuvre. La lumière, parfois trouble et blafarde, qui s'en dégage le transfigure, le grandit. Les accidents les plus banals, les plus vulgaires de sa vie, deviennent, quand il s'en inspire, des thèmes où nous retrouvons l'éternelle souffrance, — désirs, tentations, remords — de l'éternelle nature humaine. Le poète peut n'habiter qu'une mansarde : les fenêtres de cette mansarde s'ouvrent sur des horizons infinis; la vue y plonge dans les abîmes, jusqu'à Satan, dans l'infini du ciel, jusqu'à Dieu.

II

Il y a deux parts à faire dans l'œuvre de Baudelaire, et même trois : celle du poète : — les *Fleurs du Mal* et le *Spleen de Paris* ; — celle du critique : *l'Art romantique*, les *Curiosités esthétiques*. Entre deux, se placent les traductions de Poe et les *Paradis artificiels*, qui peuvent être considérés en partie comme une traduction. Mais les *Fleurs du Mal* restent l'essentiel : le chef-d'œuvre. Cependant, il ne faudrait pas négliger le prosateur, car il est grand, lui aussi, bien qu'inégal. D'ailleurs, l'œuvre de Baudelaire forme un tout, comme les rayons forment un tout avec le foyer : c'est la personnalité de l'auteur, l'âme de l'homme, qui lui confère l'unité :

Cependant, nous ne laisserons point d'étudier avant tout les *Fleurs du Mal*. Dans ce livre très mal compris encore dont le « titre pétard » est assez malencontreusement choisi et prête à des malentendus, des équivoques [1], nous verrons, maintenant, que nous possédons le recul nécessaire, la *Divine Comédie* de l'homme moderne, de l'homme du XIXe siècle.

En ce sens, il n'y a pas de plus grand recueil de vers au cours de ce XIXe siècle. Ni les *Premières méditations* et les *Harmonies*, ni les *Destinées*, ni les *Contemplations* et la *Légende de siècles*, ni les *Poèmes barbares*, ni *Sagesse* ne le dépassent à nos yeux.

1. « J'aime les titres mystérieux ou les titres pétards », écrit B. à Poulet-Malassis, son éditeur, le 7 mars 1857 (*Lettres*, p. 105).

*
* *

Les premières pièces datent de 1841-1843 [1]. Le manuscrit muni de son titre a été vu chez Baudelaire même par Asselineau en 1850 [2]. D'après Prarond, plusieurs morceaux, — entr'autres l'*Albatros*, le plus ancien, rapporté de son voyage en mer, *don Juan aux Enfers*, *la Géante*, *la Servante au grand cœur*, *la Charogne*, — avaient déjà été lus par lui en des cercles intimes vers 1843, date à laquelle, selon le témoignage de Champfleury, le poète préparait déjà son volume [3]. En 1855, dix-huit pièces paraissaient dans la *Revue des Deux-Mondes* qui les faisait, par prudence, précéder d'un petit commentaire :

> Ce qui nous paraît ici mériter l'intérêt, c'est l'expansion vive et curieuse, même dans sa violence, de quelques défaillances, de quelques douleurs morales que, sans les partager ni les discuter, on doit tenir à connaître comme un des signes de notre temps [4].

Quelques mois plus tard, Baudelaire trouvait un éditeur en la personne d'Auguste Poulet-Malassis, fils d'un imprimeur d'Alençon, ancien élève de l'Ecole des Chartes, insurgé de 1848. L'impression fut longue : on voit par la correspondance [5] que le poète attachait une extrême importance à la perfection matérielle du texte.

Soudain, le 11 juillet 1857, Baudelaire écrit à son

1. *Crépet*, p. 32.
2. *Ibid.*, 41.
3. *Ibid.*, 41-42.
4. *Ibid*, 98-99 (avec la liste des 18 poèmes).
5. *Lettres*, p. 94 s. (à partir du 9 déc. 1856).

éditeur : « Vite, cachez, mais cachez bien, toute l'édition... [1] » Que s'était-il donc passé ? Le livre sortait de presse, il avait fait scandale ; la justice venait d'intervenir et d'ordonner la saisie, en attendant le procès. Selon Baudelaire, l'attention du parquet avait été attirée sur le recueil par un article des plus malveillants, signé Gustave Burdin, et paru dans le *Figaro*. On y lisait : « L'odieux y coudoie l'ignoble ; — le repoussant s'y allie à l'infect... Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur. » Burdin daigne reconnaître que certains poèmes, — *Reniement de saint Pierre*, *Lesbos*, *Femmes damnées*, — sont des chef d'œuvre ; il n'en affirme pas moins, comme conclusion, que rien ne saurait excuser le poète d'avoir donné le jour « à de semblables monstruosités [2] ».

Baudelaire fut donc traduit en police correctionnelle, avec son éditeur et son imprimeur. Son recueil était assimilé aux chansonniers obscènes. Tout de suite, il prit en main sa défense, aidé par ses amis. Sans vouloir entrer dans les détails du procès, — il y eut condamnation légère et suppression de six pièces [3], — voyons quels furent les principaux arguments qu'il invoqua en sa faveur.

Dans les *Notes et documents pour mon avocat* [4],

1. *Lettres*, 128 s.
2. Texte dans *Crépet*, 227-229.
3. *Les Bijoux*, *le Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées*, *Métamorphoses du vampire* ; on trouvera ces textes, soit dans les *Œuvres posthumes*, 21 s., soit dans l'éd. van Bever, p. 247 s.
4. *Crépet*, 231-234 ; voir *ég.*, 227-30, les « petits moyens de défense » que le prudent Sainte-Beuve suggère à B. sans se compromettre, *ibid.*, p. 229 s.

Baudelaire affirme que son livre doit être jugé dans son ensemble, et qu'alors il s'en dégage « une terrible moralité ». On prend quelques pièces isolées et on les condamne sans voir qu'à un blasphème s'opposent « des élancements vers le ciel », des « fleurs platoniques » à une obscénité. Le but du recueil est de représenter « l'agitation de l'esprit dans le mal », et c'est l'horreur du mal qu'il doit inspirer. En ce sens, il est plus moral que bien d'autres écrits en vers ou en prose, à commencer par les chansons de Béranger. « Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts. Celle-ci est tout autre, et, depuis le commencement du monde, les arts l'ont bien prouvé. Il y a aussi plusieurs sortes de libertés. Il y a la liberté pour le génie et il y a une liberté très restreinte pour *les polissons.* » Veut-on, par un rigorisme bégueule et taquin, ne tolérer que des ouvrages consolants, servant à démontrer la bonté originelle de l'homme, et son bonheur ici-bas ? Ce serait une « abominable hypocrisie ». Toutefois, le poète reconnaît qu'il a commis une erreur : celle de n'avoir point rédigé une préface pour exposer ses principes et « dégager la question si importante de la morale ». Mais ce qu'on veut punir en lui, brutalement, injustement, c'est la liberté dont a joui jusqu'alors la littérature.

Et Baudelaire n'a pas tort ! on sait que le régime impérial, soucieux de l'ordre moral autant que de l'ordre politique, réprimait la soi-disant licence des auteurs comme les audaces de la presse. Le procès de Baudelaire n'est point un fait isolé :

avant lui, en 1853, les Goncourt s'étaient assis sur les bancs de la police correctionnelle [1], et Flaubert allait les suivre ; il est vrai que, plus heureux, ils seront acquittés.

Les amis sincères et les admirateurs intelligents du poète ne se sont point trompés non plus sur la valeur esthétique et morale de son recueil. On trouve, à la suite des *Fleurs du Mal,* une série d'articles et de lettres dont nous voulons extraire quelques témoignages. Dans le *Moniteur Universel* du 14 juillet 1857, Edouard Thierry [2] compare les poèmes de Baudelaire à un « Eden de l'Enfer » : « La Mort s'y promène avec la Volupté sa sœur, toutes deux pareilles et défiant l'œil de distinguer celle qui attire ou celle qui repousse. La race de l'ancien serpent rampe meurtrie dans les allées, et, au milieu, l'arbre de la science pousse un dernier jet qui jaillit par miracle de son tronc foudroyé. » Poésie du péché originel, de la chute : que manque-t-il donc à ce livre pour en rendre clair le sens moral ? une fable comme celle que Dante a imaginée afin de justifier sa descente aux Enfers. Telle est l'opinion du brave Thierry. Dulamon [3], dans le *Présent* du 23 juillet 1857, fait également ressortir ce qu'il y a de théologique en cette inspiration qui, à force de nous représenter le mal, non seulement en inspire l'horreur, mais illumine toute cette pourriture d'un rayon d'immorta-

1. Cf. *Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France,* 1906, p. 108-109.
2. *Fleurs du Mal,* T. I des *Œuvres complètes,* appendice, p. 357.
3. *Fleurs du Mal,* appendice, p. 360 s.

lité. Charles Asselineau [1] prononce un jugement analogue. Le marquis de Custine écrit à l'auteur : « Vous réfléchissez comme un miroir fidèle l'esprit d'un temps et d'un pays malades [2]. » Emile Deschamps [3], dans une pièce de vers dédiée « à quelques censeurs », évoque une fois de plus le nom de Dante. Et ce nom revient également sous la plume de Barbey d'Aurevilly [4] :

Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante d'une époque athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas... Voici un Rancé, sans la foi, qui a coupé la tête à l'idole matérielle de sa vie ; qui, comme Caligula, a cherché dedans ce qu'il aimait et qui crie du néant de tout, en la regardant ! Croyez-vous donc que ce ne soit pas là quelque chose de pathétique et de salutaire ?... Quand un homme et une poésie en sont descendus jusque-là, — quand ils ont dévalé si bas, dans la conscience de l'incurable malheur qui est au fond de toutes les voluptés de l'existence, poésie et homme ne peuvent plus que remonter.

Et Barbey somme Baudelaire, ou de se suicider, ou de se faire chrétien. On connaît enfin le jugement célèbre et définitif de Victor Hugo [5] : « Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau. »

1. *Asselineau, ibid.*, 377 s.
2. *Custine, ibid.*, 399.
3. *Deschamps, ibid.*, 406.
4. *Barbey d'Aurevilly, ibid.*, 374 et 376.
5. *V. Hugo*, Hauteville-House, 6 oct. 1859, *Crépet.*, 377. Sur le procès des *Fleurs du Mal*, cf. *Barthou, Autour de B., Maison du livre*, 1917, p. 1 s.

III

Nous connaissons, espérons-le, suffisamment la vie, le caractère, l'esprit, l'âme de Baudelaire ; la sensibilité, les sentiments, les idées directrices du poète, — pour oser entreprendre une interprétation des *Fleurs du Mal*. Interprétation sans doute très personnelle, ce qui est légitime, car ce livre ne cesse d'éveiller des suggestions infinies dans le cerveau du lecteur. Il oblige à réagir, à penser. Comme toute grande œuvre d'art, — et c'est le secret de la force agissante que porte en soi le génie, des influences parfois très diverses qu'il exerce, — il établit entre l'auteur et le lecteur des correspondances dont la nature dépend en grande partie de ce dernier. Cela est d'autant plus vrai qu'il n'y a point dans les *Fleurs du Mal* d'architecture très apparente ; et cependant, on sent que le poète n'a point écrit au hasard, ni classé au hasard les pièces dans le recueil : la comparaison entre les tables de la première et de la seconde édition le démontre [1]. Voilà pourquoi il ne suffit pas de lire ce volume comme on aime à lire tout autre recueil lyrique, au gré de sa fantaisie, en prenant tantôt un poème tantôt un autre, en paresseux, en dilettante, en promeneur. Il faut le lire page après page. De là cette tentation de retrouver précisément dans les *Fleurs du Mal* un ordre, une architecture : MM. Ourousof et Benedetto n'ont point laissé d'y

1. 1857 et 1861.

succomber [1] ; nous y succombons à notre tour, mais, encore une fois, en prenant la précaution de bien affirmer ce qu'il y a de personnel dans cette entreprise. Certes, on découvre des cycles dans les *Fleurs du Mal :* celui de l'art, ceux de la Vénus noire et de Mme Sabatier, — les deux cycles de l'amour, — celui du spleen. Mais ce sont les colonnes d'un temple inachevé que chercheraient vainement à reconstituer des archéologues trop consciencieux, trop « universitaires ».

Car un volume de vers ne se compose, ni comme un drame, ni comme une épopée. Il se compose au hasard de l'inspiration, au choc des expériences personnelles, sans autre lien entre ses fragments que la personnalité de l'auteur. Si cette personnalité est une et forte, le recueil, naturellement, inconsciemment tout d'abord, prend lui-même une forte unité ; il s'en dégage une idée maîtresse, une impression d'ensemble. Baudelaire n'a pas cherché tout de suite à donner à son recueil un plan, une architecture. Plus tard seulement, au moment de son procès, quand il s'est agi pour lui de se défendre, il en a voulu définir la signification générale. Son volume n'est donc pas cohérent, sa composition n'a point été préméditée : lors donc qu'il nous affirme l'avoir conçu délibéremment comme un tableau philosophique, théologique, du Mal, c'est une thèse à l'usage de son avocat. Il n'en

1. *M. Ourousof* dans son étude sur les textes des *Fleurs du Mal*, *Le tombeau de Charles Baudelaire*, Paris, 1896 ; *M. Benedetto*, dans son étude sur l'architecture des *F. du M.*, *Zeitschrift für franz. Sprache und Lit.*, Chemnitz et Leipzig, vol. 39, 1912, p. 18 s.

reste pas moins que ce recueil a un sens et qu'il est parfaitement légitime de le chercher en s'appuyant sur la vie et la pensée du poète [1].

C'est pourquoi nous voyons dans les *Fleurs du Mal* la « Divine Comédie » de l'homme moderne.

1. En ce sens, nous nous écartons un peu, — pour nous placer entre deux tendances extrêmes, — de l'opinion exprimée par M. Mauclair dans son *Charles Baudelaire*, Paris, 1917, p. 63 s.

CHAPITRE II

LA VISION DE PARIS

Comme Dante, comme Milton, comme Victor Hugo, Baudelaire est un visionnaire. Mais sa vision reste toute personnelle. Ce qui la provoque, ce n'est point la théologie, la passion politique ou religieuse, la nature, l'histoire : c'est la souffrance intime, c'est la méditation sur soi-même, c'est le spleen, c'est la fuite hors du monde. Vision, en ce sens, essentiellement romantique. Rêve — souvent cauchemar — d'un captif enchaîné dans le cachot de la vie.

On se souvient de la scène évoquée par le premier chant de l'Enfer : la forêt obscure où Dante rencontre le lion de l'orgueil et la panthère de la luxure, où il rencontre aussi l'ombre de Virgile avec laquelle il va descendre jusqu'au neuvième cercle, celui des traîtres, celui de Dité, Satan. Il existe une antichambre analogue à l'Enfer baudelairien : c'est Paris.

I

Baudelaire est le poète parisien par excellence. Nul, sauf Hugo, n'a donné de cette ville qui « exprime le monde [1] », une vision aussi puissante, vision qui part de la réalité pour aboutir au mirage, de l'homme pour aboutir au spectre.

Le poète a vécu intensément la vie parisienne dans ce qu'elle offrait alors d'artificiel et de malsain. Vie d'artiste, vie d'insurgé en 1848 ; vie de dandysme et d'élégance, mais encore vie de misère. Il en a épuisé, en imagination tout au moins, les plaisirs, jusqu'à cette lassitude qui dégénère en spleen, jusqu'à ce besoin de sensations nouvelles qui peut conduire au crime. Il en a des sommets roulé jusqu'aux bas-fonds.

Cette vision de Paris se trouve dans les poèmes en prose, auxquels il faut rendre leur titre primitif qui nous en donne déjà le sens : *Le Spleen de Paris* [2]. Elle se trouve dans les *Fleurs du Mal : Tableaux parisiens*, le *Vin*.

Et maintenant, suivons Baudelaire.

*
* *

Une aube d'hiver. « L'aurore grelottante en robe rose et verte » se reflète dans la Seine. La ville commence à s'éveiller. On entend la diane chanter

1. V. Hugo : *Les Misérables*, 3e p., l. I, ch. X.
2. Nous suivons le texte de l'éd. van Bever, Crès, 1917.

dans les cours des casernes. Le vent du matin fait vaciller la lumière jaune des réverbères ; les maisons se mettent à fumer ; le cri du coq éclate comme un sanglot. L'immense ville est encore dans le brouillard. Il gèle. Les rues sont désertes ; à peine rencontre-t-on une pauvresse qui souffle sur ses doigts ; un ouvrier qui se rend au travail, ses outils à la main ; un débauché qui rentre chez lui, pâle, le col de son manteau relevé. C'est l'heure où les femmes de plaisir, « la paupière livide », dorment, la bouche ouverte, de leur sommeil stupide ; l'heure où s'aggravent dans les taudis les douleurs des femmes en gésine, où dans les hospices les agonisants achèvent de râler. C'est l'heure

où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ;
Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge ;
Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,
Imite les combats de la lampe et du jour [1].....

Le poète après une nuit de travail, est las d'écrire.

Il sort. Il descend dans la rue sitôt que le soleil se lève. Que cherche-t-il ? la solitude. Il gagne la banlieue :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Car le poète est pareil au soleil :

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Eveille dans les champs les vers comme les roses ;

1. *Le Crépuscule du Matin*, CIII.

Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplir les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir
Dans le cœur immortel qui veut toujours fleurir ! [1]

Pourtant, ce paysage de banlieue est triste. On voit pendre aux masures

Les persiennes, abris des secrètes luxures [2].

La ville, enveloppée de fumée noire et de brume grise, dresse comme des mâts ses tuyaux et ses clochers ; le bruit sourd des ateliers est la respiration de ce monstre [3].

Les terrains vagues s'étendent. Parfois, dans la verdure, une petite maison blanche : le bosquet chétif cache une Pomone, une Vénus dont le plâtre s'écaille, et qui met en ce morne paysage un peu d'intimité [4].

Souvent, il pleut, il bruine ; alors, déjà, le paysage tourne à la vision :

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons ! Je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

Dans cette grande plaine où l'antan froid se joue,
Où par les longues nuits la girouette s'enroue,
Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau
Ouvrira largement ses ailes de corbeau [5].

1. *Le Soleil*, LXXXVII.
2. *Ibid.*
3. *Paysage*, LXXXVI.
4. XCIX.
5. *Brumes et pluies*, CI.

*
* *

Et le spleen, avec le froid, saisit le poète. Car où qu'il soit, et c'est là son mal, il voudrait toujours être quelque part ailleurs, n'importe où hors du monde, « any where out of the world [1]. » Car « cette vie est un hôpital, où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. » Il rêve de Lisbonne, ville de marbre, ville sans verdure, au bord de la mer ; de la Hollande béatifiante, de Rotterdam avec ses forêts de mâts et ses navires amarrés au pieds des maisons ; il évoque les Indes, et, soudainement, le Pôle où les aurores boréales lancent leurs gerbes roses, « comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer ». Ainsi, tout est pour lui « invitation au voyage [2] ». S'il entre dans un parc, et s'il y rencontre par hasard un cygne évadé de son bassin, qui traîne ses ailes dans la poussière, aussitôt il évoque Andromaque exilée, esclave de Pyrrhus, il évoque

> la négresse, amaigrie et phtisique,
> Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
> Les cocotiers absents de la superbe Afrique
> Derrière la muraille immense du brouillard ;

il pense à tous ceux qui ont perdu ce qui jamais ne se retrouve, à tous ceux qui « tettent la douleur comme une bonne louve », aux orphelins, aux nau-

1. *Le Spleen de Paris*, 212 s.
2. Comparer l'*Invitation au voyage* des *Fleurs du Mal*, LIII, à celle du *Spleen de Paris*, 72 s. ; cette comparaison a été faite récemment par M. Dérieux, *Baudelaire*, Bâle, 1917, p. 39-49.

fragés oubliés dans une île, aux captifs, aux vaincus, — à lui-même enfin [1].

*
* *

Pour mieux chercher la solitude et le rêve, il se perd dans la foule.

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travertissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude : termes généraux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée [2].

Mais Baudelaire est un observateur ; en outre, cet homme qu'on a taxé d'égoïste, d'individualiste jusqu'à la férocité, est, avec Victor Hugo et plus encore qu'un Manuel ou qu'un François Coppée, le poète des humbles. La poésie des humbles, Baudelaire en a été l'un des créateurs en France. Prenez, pour vous en convaincre, le *Spleen de Paris* : lisez le *Joujou du Pauvre* [3], *Les yeux des pauvres* [4], *Le vieux saltimbanque* [5] et surtout *Les Veuves* [6] :

Avez-vous quelquefois aperçu des veuves sur ces bancs solitaires, des veuves pauvres ? Qu'elles soient en deuil ou non, il est facile de les reconnaître. D'ailleurs, il y a toujours dans le

1. *Le cygne*, LXXXIX.
2. *Les foules*, *Spleen de Paris*, p. 45-46.
3. 78, s.
4. 113, s.
5. 55, s.
6. 48 s.

deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d'harmonie qui le rend plus navrant. Il est contraint de lésiner sur sa douleur. Le riche porte la sienne au grand complet.

Ces veuves, le poète se plaît tristemement à les suivre de longues heures. La petite vieille stoïque sous son châle usé : elle s'assied, roide et droite, sur un banc à l'écart dans un jardin public, pour écouter de loin la musique militaire. Ou cette femme en deuil, grande, majestueuse, aristocratique, dont la noblesse fait contraste avec la trivialité de la foule ; elle aussi, s'arrête un instant pour écouter la fanfare, mais brusquement elle s'en va, et le poète devine la raison de ce renoncement : elle veut épargner quelques sous afin d'acheter un jouet au petit garçon qu'elle tient par la main. Enfin cette autre, ratatinée et décrépite, au désespoir d'avoir épouvanté l'enfant qu'elle aurait eu tant de plaisir à embrasser. « Alors la bonne vieille se « retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait « dans un coin, se disant : « Ah ! pour nous, mal- « heureuses vieilles femelles, l'âge est passé de « plaire, même aux innocents ; et nous faisons « horreur aux petits enfants que nous voulons « aimer [1] ! »

La pitié attendrie de Baudelaire s'étend jusqu'aux animaux, jusqu'aux bons chiens [2], — lui qui pourtant n'aimait pas les chiens !

Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion, est merveilleusement aiguillonné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences !

1. *Le désespoir de la vieille*, ibid., p. 9-10.
2. *Les bons chiens*, ibid., 221 s.

Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels : « Prends-moi avec toi, et de nos deux misères, nous ferons peut-être une espèce de bonheur. »

Presque tous ces thèmes, Baudelaire les a repris dans les *Fleurs du Mal*. Il les a repris, il les a transformés. En passant de la prose simple, claire, à peine rythmée, du *Spleen de Paris*, dans les vers puissants des *Tableaux parisiens*, cette poésie des humbles se transfigure ; elle perd son réalisme, pour s'imprégner de lyrisme, pour s'élargir jusqu'à la vision [1]. *Les Petites Vieilles* [2], par exemple :

Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart, sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Ainsi,

Dans les plis sinueux des vieilles capitales
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,

les petites vieilles de Baudelaire deviennent des sortes de spectres, des larves qui rampent en frémissant au roulement des omnibus, de « pauvres

1. Sans perdre toutefois cette profonde émotion, si simplement exprimée, que le poète éprouve en face des déshérités et des humbles. Cf. : *Fleurs du Mal*, C, l'admirable pièce :

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...

2. *Fleurs du Mal*, XCI.

sonnettes » où se pend un démon sans pitié ; et le poète les suit, inquiet comme s'il était leur père, devinant leur passé, leur avenir et leurs plus secrètes pensées :

Mon cœur multiplié, jouit de tous vos vices !
Mon âme resplendit de toutes vos vertus !

*
* *

Peu à peu, la réalité se perd toujours plus dans le cauchemar. Voici que le poète rencontre des aveugles [1] : ils vont, la tête levée au ciel,

Terribles, singuliers comme des somnambules ;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Ils traversent ainsi « le noir illimité, ce frère du silence éternel » ; et le poète, effrayé, se demande :

... Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?

Maintenant, nous sommes en plein surnaturel. Le décor parisien lui-même se transforme :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant [2].

Le jaune brouillard d'un matin morne reflue entre les maisons dont la brume allonge la hauteur. La rue gronde comme une rivière gonflée entre

1. *Les Aveugles*, XCII.
2. *Les Sept vieillards*, XC.

des quais noirs. Le faubourg est secoué par les lourds tombereaux. Le poète marche au hasard, discutant avec son âme déjà lasse. Tout à coup, il aperçoit un vieillard. Les guenilles de cet être singulier sont jaunes comme le brouillard, ses yeux sont méchants à faire fuir les aumônes ; il ressemble à Juda le traître, avec sa barbe roide comme une épée. Il n'est pas voûté, mais cassé. Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent, on dirait qu'il foule des morts sous ses savates. Son pareil le suit. Et voici que, se prenant le front dans sa main crispée pour savoir s'il rêve ou non, le poète compte sept fois, de minute en minute,

> Ce sinistre vieillard qui se multipliait.

Alors, saisi de frayeur, humilié, il s'enfuit,

> Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
> Blessé par le mystère et par l'absurdité !
>
> Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
> La tempête en jouant déroutait ses efforts,
> Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
> Sans mâts, sur une mer monstreuse et sans bords.

*
* *

Ce poème fantastique, sans analogue dans toute l'œuvre de Beaudelaire et dans toute notre littérature, est-il, comme l'apparition du lion et de la panthère dans la *Divine Comédie*, le prologue de l'Enfer, — de l'Enfer qui va s'ouvrir, au cœur même de la cité, et sous les pas du poète ? Est-il le symbole des tentations et des chutes, trahisons d'une âme qui va vendre son Dieu ?

Voici le soir charmant, ami du criminel [1];
Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve...

Cependant les démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.

C'est l'heure où la prostitution s'allume dans les rues :

Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.

On entend le bruit des cuisines, les flonflons des orchestres, les glapissements des théâtres. Les grandes vitres des restaurants illuminent les boulevards. Les tripots et les tables d'hôtes s'emplissent d'escrocs et de catins; et les voleurs silencieux, dans les ruelles obscures, se mettent au travail.

Et le poète descend dans les bouges : c'est le commencement de la damnation.

II

La salle de jeu : de vieilles courtisanes dans des fauteuils fanés ;

Autour des verts tapis, des visages sans lèvre,
Des lèvres sans couleur, des mâchoires sans dent,
Et des doigts convulsés d'une infernale fièvre,
Fouillant la poche vide ou le sein palpitant.

1. *Le Crépuscule du soir*, CXIX.

Des plafonds sales tombe la lugubre lumière des lustres. Et le poète est là, debout derrière les joueurs, qui envie la passion tenace de ces gens, la gaîté funèbre de ces hétaïres décrépites. Va-t-il, lui aussi, trafiquer son honneur, gaspiller l'argent qu'il a gagné à la sueur de son génie ?

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant [1] !

Il se laisse entraîner, il joue et perd. Maintenant, il suit ses mauvais compagnons, il ne sait où, dans quelque immense salle, plus chaude et plus sinistre encore que la salle de jeu. Au fracas de l'orchestre qui gronde parfois comme un orage, toute une foule où toutes les conditions sociales sont représentées, danse, hurle et se pâme. Une femme, la reine du bal, la conduit.

Fière, autant qu'un vivant de sa noble stature,
Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants,
Elle a la nonchalance et la désinvolture
D'une coquette maigre aux airs extravagants.

Vit-on jamais au bal une taille plus mince ?
Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,
S'écroule abondamment sur un pied sec que pince
Un soulier pomponné, joli comme une fleur.

Le poète la reconnaît : la Mort.

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
Et son crâne de fleurs artistement coiffé,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.

1. *Le Jeu*, XCVI.

Elle danse aux sons des violons, aux flammes des bougies; et les danseurs s'arrêtent pour contempler avec effroi

Le sourire éternel de ses trente-deux dents.

Une odeur de pourriture emplit toute la salle ; alors il s'aperçoit que ces hommes, ces femmes qui tournent autour de lui, ce sont des cadavres. Le branle de la danse macabre les entraîne en des lieux inconnus. Ce n'est plus la Seine froide qui coule au pied des murs, mais le Gange brûlant et fiévreux. Le troupeau damné danse toujours, sans voir ce qu'il voit, lui, le voyant :

Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir [1].

*
* *

C'est la seconde vision qui s'est levée devant lui, dans ce Paris sinistre et mystérieux. Il s'échappe encore et court se réfugier dans un cabaret où, pour s'étourdir, il commence à boire. L'âme claire du vin se met à chanter pour lui dans les bouteilles, joyeuse, évoquant la vendange sur la colline qu'enflamme le soleil :

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,
Et sa chaude poitrine est une douce tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux [2],

1. *Danse macabre*, XCVII.
2. *L'âme du vin*, CIV ; comp. au texte en prose des *Paradis artificiels*, éd. Crès, 1917, p. 279 s.

Nouvelle tentation à laquelle le poète succombe : échapper par l'ivresse au monde réel, à l'enfer, aux remords. Il boit. D'abord, il se sent heureux comme le chiffonnier qui, rentrant saoûl, heurtant les murs, se croit un empereur à la tête d'une armée victorieuse, sous un arc de triomphe [1].

Le vin lui est plus doux que l'amour. Il lui ouvre le ciel :

> Aujourd'hui, l'espace est splendide !
> Sans mors, sans éperons, sans bride,
> Partons à cheval sur le vin
> Pour un ciel féerique et divin [2] !

Mais peu à peu revient la tristesse. Il se lève en chancelant et va errer, comme le matin, dans la banlieue. Le clair de lune luit comme un linceul sur les gazons secs où s'accouplent les vipères [3]. Des visions de crime l'obsèdent : il se figure qu'il est un assassin, qu'il vient de tuer sa femme parce qu'il l'aimait trop et ne pouvait supporter le spectacle de sa misère, et qu'il se couche là, sur la route, en blasphémant.

> Et je dormirai comme un chien !
> Le chariot aux lourdes roues
> Chargé de pierres et de boues,
> Le wagon enrayé peut bien
>
> Ecraser ma tête coupable,
> Ou me couper par le milieu.
> Je m'en moque comme de Dieu,
> Du Diable ou de la Sainte Table [4] !

1. *Le vin des chiffonniers*. CV ; comp. au texte en prose des *Paradis artificiels*, 282 s.
2. *Le vin des amants*, CVIII.
3. *La lune offensée*. Supplément aux F. du M., XVI.
4. *Le vin de l'assassin*, CVI.

Au froid de la nuit, l'ivresse lentement se dissipe. Le poète, honteux, regagne sa mansarde. Il y rentre mécontent de tout et mécontent de lui-même, avec le sentiment qu'il a prostitué son génie. Il se hâte de souffler sa bougie afin de se cacher dans les ténèbres [1].

***

Mais, dans son sommeil, une suprême vision s'ébauche, se précise et s'élargit à ses yeux, car « le sommeil est plein de miracles [2] ».

Une ville s'évoque, Paris qui devient Babel, Seine qui devient Nil. Plus de verdure, pas un être vivant : rien que du métal, du marbre et de l'eau. Un palais infini, avec des étangs entourés de colonnades.

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers...

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal.

Au-dessus de la fabuleuse cité, ni ciel, ni soleil, pas un astre. Silence d'éternité. Devant le portique aux statues pareilles à des femmes tentatrices,

1. Comparer *Spleen de Paris*, *A une heure du matin*, p. 36 s., à *Fleurs du Mal*, *l'Examen de Minuit*, n° XIX du Supplément.
2. *Rêve parisien*, CII.

le poète hésite ; il hésite entre la crainte et le désir. Il sait que pour entrer dans cet empire de l'artificiel, hors de la nature et de la vie, il faut laisser toute espérance.

Il entre pourtant.

Et la Divine Comédie du Mal commence.

CHAPITRE III

LA DIVINE COMÉDIE : L'ENFER

I

Quelle tentation vient de pousser Baudelaire dans cette cité infernale ? L'ennui.

L'ennui, lassitude de l'âme, incuriosité de l'esprit, fatigue du corps. L'ennui, véritable souffrance, quand au dégoût de la vie et du monde s'ajoute le dégoût de soi-même ; lorsque, impuissant à réagir, on ne trouve en soi, autour de soi, que détresse et misère. L'ennui, ce faux renoncement, ce faux repos de l'égoïsme : « Rien n'est si insupportable à l'homme, dit Pascal, que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent, il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir [1]. »

Cet ennui baudelairien est la dernière évolution du mal romantique. René bâillait sa vie,

1. *Pensées*, Edition Brunschvicg, p. 388.

mais il la bâillait majestueusement : il était jeune, noble, plein d'honneur ; il pouvait se contempler avec satisfaction lui-même, de lui-même il ne se lassait jamais. Mais Baudelaire est las de soi, il se fait horreur. Il voudrait oublier, aimer, vouloir : il ne le peut plus. C'est le premier supplice, dans le premier cercle de son Enfer.

L'ennui baudelairien est d'abord une maladie de la volonté :

> Sur l'oreiller du mal, c'est Satan Trismégiste
> Qui berce longuement notre esprit enchanté,
> Et le riche métal de notre volonté
> Est tout vaporisé par ce savant chimiste [1].

On y découvre, ensuite, logiquement, de la lâcheté : on compose avec le vice et la misère, on alimente ses aimables remords

> Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

On vole au passage un plaisir clandestin qu'on presse bien fort, « comme une vieille orange. » Et, si l'on ne va pas jusqu'au crime, c'est tout simplement que l'âme manque de hardiesse [2].

On y découvre enfin, surtout, nous le savons, de l'égoïsme : à force de descendre chaque jour d'un pas, sans horreur, « à travers les ténèbres qui puent », le poète en est arrivé à ce point où l'ennui devient un vice, — le plus féroce, monstrueux, néronien des vices :

1. *Fleurs du Mal, Au lecteur.*
2. *Ibid.*

Mais, parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoi qu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde.

C'est l'Ennui, monstre délicat qui, « l'œil chargé d'un pleur involontaire, rêve d'échafauds en fumant son houka [1]. »

Ainsi, l'ennui est l'incarnation du démon lui-même, — « c'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent ! » — en cet âge d'hypercivilisation, de décadence. Un Méphistophélès qui vient tenter les sens, à la fois, et l'intelligence. Son action corrosive décompose lentement et sûrement l'individu dont il annihile toute la volonté, jusqu'à en faire un cadavre moral. Car, en décuplant dans l'individu la puissance d'analyse, d'imagination, de rêve, il le rend incapable d'agir, incapable d'aimer.

Alors naît le spleen, supplice de ce premier cercle, dans l'Enfer baudelairien.

*
* *

Tout est morne, tout est vide ; il semble au poète qu'il est enfermé pour l'éternité dans une prison. Il lui semble que le temps s'arrête et que toute la vaine expérience des siècles s'accumule en lui :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

1. *Ibid.*

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune
Où, comme des remords, se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers...

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'Ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité [1].

Il se compare au roi d'un pays pluvieux,

Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,

que rien ne saurait égayer ni distraire ; dont rien ne saurait échauffer le corps hébété, le vivant cadavre [2].

Son âme est une cloche fêlée ; ou plutôt un blessé pris sous un tas de morts,

Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts [3].

Il gémit :

O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie [4] !

Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé,
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

1. *Spleen*, LXXVI.
2. *Spleen*, LXXVII.
3. *La cloche fêlée*, LXXIV.
4. *L'Ennemi*, X.

et le poète envie le sommeil stupide des plus vils animaux,

Tant l'écheveau du temps lentement se dévide [1].

Au fond de son caveau, le voilà condamné à peindre sur les ténèbres, et, « cuisinier aux appétits funèbres », à faire bouillir et à manger son propre cœur [2]. Sur son crâne le ciel pèse comme un couvercle ; l'espérance, « battant les murs comme une chauve-souris », se cogne la tête à ce plafond pourri ; les raies de la pluie sont les barreaux de cette vaste prison ; tout un peuple muet d'araignées infâmes tendent leurs toiles dans son cerveau.

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

— Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir [3].

Un suprême désir l'étreint dans « cette oasis d'horreur en un désert d'ennui » : s'en aller ! fuir, même au prix de la mort !

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* [4] !

1. *De Profundis*, XXX.
2. *Un fantôme*, XXXVIII, 1.
3. *Spleen*, LXXVIII.
4. *Le Voyage*, CXXVI.

II

Du fond de son cachot, le poète, dans l'horreur de sa solitude, appelle. Alors, une femme lui apparaît : la Vénus noire.

Elle s'approche et dit : « Tu voudrais échapper aux épouvantements du spleen, sortir de cet enfer, fuir n'importe où, hors du monde ? Regarde-moi, viens dans mes bras. Sur mon sein, les yeux fermés, tu respireras l'odeur de mon corps ; tu verras se dérouler des rivages heureux

Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone.

« Laisse-toi bercer, clos tes paupières et rêve : n'es-tu point dans un port rempli de voiles et de mâts ? ne vas-tu point t'embarquer pour une île paresseuse où la nature donne

Des arbres singuliers et des fruits savoureux ? [1]

« Prends ma chevelure dans tes mains, agite-la dans l'air comme un mouchoir. Ton esprit, flottant sur son parfum comme d'autres esprits voguent sur la musique, verra s'étendre l'Afrique brûlante et l'Asie langoureuse ; car ma chevelure est pareille à une mer d'ébène sur laquelle des vaisseaux glissent dans l'or et dans la moire ; elle est pareille à un pavillon de ténèbres tendu au milieu d'une oasis, près des eaux, sous l'azur sombre où frémit l'éter-

1. *Parfum exotique*, XXII.

nelle chaleur[1]. Mon amour est fort comme l'opium : il t'apportera l'oubli et le rêve comme lui. Pour te distraire, je danserai devant toi comme un serpent au bout d'un bâton, balançant ma tête avec la mollesse d'un jeune éléphant. Mes baisers seront à tes lèvres comme un ciel liquide qui parsèmera d'étoiles ton cœur[2]. Auprès de toi je viendrai m'étendre avec la grâce d'un beau chat dont les yeux sont mêlés de métal et d'agate, et ta main s'enivrera du plaisir de palper mon corps électrique[3]. Viens : je t'enseignerai les beaux péchés inconnus qui apaisent toutes les douleurs, tous les remords. »

Et le poète s'écrie :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté ? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux....

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

1. *La chevelure*, XXIII.
2. *Le serpent qui danse*, XXVIII.
3. *Le chat*, XXXIV.

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds [1] ?

Ainsi donc, le poète sait maintenant que cette femme, fausse consolatrice, est un démon de l'Enfer. Il le sait, et pourtant il s'abandonne, et roule avec elle dans le second cercle : celui de *l'amour coupable.*

*
* *

Quel en est le supplice ? La glace. Celle qu'il adore à l'égal de la voûte nocturne, voici qu'elle se change en un vase de tristesse. Il a beau multiplier ses élans amoureux et s'acharner sur elle, comme des vermisseaux sur un cadavre : elle reste insensible et froide comme le cadavre monstrueux qu'elle est [2].

Car elle est un monstre que rien ne peut satisfaire, qui mettrait l'univers entier dans sa ruelle, qui boit le sang du monde, — « machine aveugle et sourde en cruautés féconde », reine des péchés et de la mort [3]. Et tout à coup, le poète, avec une horreur indicible, voit qu'elle se change en vampire. Alors il la maudit :

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif est entrée ;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

1. *Hymne à la beauté*, XXI.
2. XXIV.
3. XXV.

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine ;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtu,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne,
— Maudite, maudite sois-tu !

Plutôt la mort que d'être la proie de ce vampire ! Mais le glaive et le poison se moquent de lui et lui disent :

Imbécile, — de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire [1] !

*
* *

Et le poète, en désespéré, en damné, s'enfonce dans le troisième cercle : la *Luxure*.

Ce cercle est un palais immense au fond de l'océan :

... vastes portiques
Que les soleils marins teignent de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendent pareils, le soir, aux grottes basaltiques [2].

C'est là qu'il croit trouver enfin l'apaisement, l'oubli. Il s'assoupit en des voluptés calmes,

Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,

entouré d'esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, dont l'unique soin est d'approfondir « le secret

1. *Le Vampire*, XXXI.
2. *La vie antérieure*, XII.

douloureux qui le fait languir [1] ». Il rêve : il lui semble, tour à tour, être l'amant de lady Macbeth, « âme puissante au crime », ou de cette Nuit, fille de Michel-Ange, « aux appas façonnés aux bouches des Titans [2] » ; enfin, de la jeune géante dont il parcourt à loisir les magnifiques formes pour s'endormir à l'ombre de ses seins,

Comme un hameau paisible au pied d'une montagne [3].

Combien de femmes traversent ainsi ses rêves ? il l'ignore. La Malabaraise, esclave aux pieds fins, aux hanches larges, aux yeux de velours, plus noirs que sa chair [4]. La mendiante rousse, dont le jeune corps maladif,

Plein de taches de rousseur,
A sa douceur [5].

Et Dorothée, la créole à l'ombrelle rouge [6]. Et Francisca, voluptueuse et dévote, dont il célèbre les « laudes » en latin liturgique [7]. Et, mêlant, — excitant nouveau, — la religion au péché, l'amour sacré à l'amour profane, cette maîtresse dont il ose faire une madone, à laquelle, comme à la Vierge, il ose creuser une niche tout émaillée d'azur et d'or :

Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges
Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges,

1. *Ibid.*
2. *Idéal*, XVIII.
3. *La Géante*, XIX.
4. *A une Malabaraise*, Supplément des *Fleurs du Mal*, II.
5. *A une mendiante rousse*, LXXXVIII.
6. *La belle Dorothée*, *Spleen de Paris*, 108 s. (comp. *Fleurs du Mal*, LXI : A une dame créole.)
7. *Franciscæ meæ laudes*, LX.

Etoilant de reflets le plafond peint en bleu,
Te regarder toujours avec des yeux de feu...
Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant [1] !

Et, lorsque le démon qui le tente, vient lui demander :

Parmi les objets noirs ou roses
Qui composent son corps charmant,

« dis-moi, lequel préfères-tu dans la femme ? » — il répond :

Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
Elle éblouit comme l'Aurore
Et console comme la Nuit...

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum [2].

*
* *

Et pourtant, poison plus terrible que le vin ou l'opium, la luxure, plongeant dans l'oubli son âme sans remords,

La roule défaillante aux rives de la mort [3].

1. *A une madone*, LVII.
2. *Tout entière*, XLI.
3. *Le Poison*, XLIX.

Il sait que ces plaisirs « plus aigus que la glace et le fer [1] », sont en réalité une damnation nouvelle. Il sait que, dernière apparition, cette « molle enchanteresse » dont les seins sont des boucliers provoquants armés de pointes roses, dont les bras sont les solides émules des boas luisants, est un navire appareillé pour le conduire vers la mort :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent [2].

*
* *

Pourtant il s'embarque. Mais ce beau navire, où va-t-il aborder ? Quelle est cette île, au milieu des vagues tempêtueuses, où l'on entend des pleurs et des gémissements ? C'est Lesbos, mère des jeux latins et des voluptés grecques, où les baisers sont chauds comme les soleils, frais comme les pastèques, et pareils aux cascades qui s'abîment dans des gouffres sans fond ; — et voici que la vague rejette sur la grève le cadavre de Sapho [3].

Le poète s'enfonce dans l'intérieur. Sur les gazons des corps de femmes s'enlacent et se tordent. D'autres, couchées sur le sable, tournent, bétail pensif, leurs yeux vers l'horizon des mers ; d'autres cherchent le mystère des bosquets ; d'autres errent dans les roches pleines d'apparitions, ou vont,

1. *Ciel brouillé*, L.
2. *Le beau navire*, LII.
3. *Lesbos* (pièces condamnées, CXXX).

la nuit, invoquer Bacchus dans les ruines des temples; d'autres enfin, dans les forêts, mêlent l'écume du plaisir aux larmes des tourments [1]. Hélas ! voluptés qui sont un long martyre, criminels plaisirs qui portent en eux leur châtiment, jouissances interdites et stériles : en vain le vent furibond de la concupiscence fait claquer les chairs comme de vieux drapeaux. Rien ne peut rassasier ces ombres gémissantes ; et le poète, saisi d'une immense pitié, s'écrie :

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups ;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous [2] !

L'heure de se rembarquer sonne. Lesbos s'éloigne et disparaît ; la mer est calme, sans nuages le ciel ; le poète sent la joie redescendre en son cœur. Mais une île nouvelle émerge à l'horizon :

Quelle est cette île triste et noire ? — C'est Cythère. — Cythère : des myrthes et des roses, les doux secrets, les fêtes du cœur, les temples aux ombres bocagères, les jeunes prêtresses aux robes entrebâillées, et, debout au milieu des colonnes blanches et légères, la statue majestueuse de Vénus? Non : une âpre côte sous un ciel d'orage ; on y entend croasser les corbeaux. Et le poète aperçoit un gibet à trois branches, où, le ventre ouvert, à moitié pourri, châtré par les becs impurs, pend, sinistre et ridicule, un cadavre. Alors, dans son

1. *Femmes damnées*, CXI.
2. *Femmes damnées* (pièces condamnées, CXXXI).

cœur épouvanté, une voix ironique ricane : « Ce pendu, c'est toi[1] ! »

III

Rire sinistre de toutes les femmes qu'il a aimées. Il ferme les yeux d'épouvante ; et, quand il les rouvre, au lieu de ces corps vivants, de ces chairs parfumées, il ne voit plus que des outres gluantes, toutes pleines de pus, que des débris de squelettes. Il voudrait se relever pour fuir ce nouveau cauchemar ; mais il n'a plus de sang dans les veines, plus de moelle dans les os[2]. Alors, il comprend : il comprend qu'il est tombé dans le quatrième cercle, celui de la *Mort :*

> La Débauche et la Mort sont deux aimables filles...
> J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ;
> Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
> Fait pour donner à boire à ces cruelles filles[3] !

Il l'a voulu. Eh ! bien, tant mieux ! Et il s'exclame :

> Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes ?
> O Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,
> Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès ?

L'irréparable a été commis ; le remords qui se nourrit de l'âme comme le ver du cadavre, plus

1. *Un voyage à Cythère,* CXVI.
2. *Les métamorphoses du vampire* (pièces condamnées, CXXXII).
3. *Les deux bonnes Sœurs, La Fontaine de sang,* CXII, et CXIII.

rien ne pourra désormais l'étouffer ; l'espérance est soufflée comme la dernière chandelle qui brillait encore au carreau de l'auberge [1]. C'est le calme plat, « grand miroir de son désespoir [2] ». Le voilà désormais dans la tombe des poètes maudits :

A l'heure où les chastes étoiles
Ferment leurs yeux appesantis,
L'araignée y fera ses toiles,
Et la vipère ses petits ;

Vous entendrez toute l'année
Sur votre tête condamnée
Les cris lamentables des loups

Et des sorcières faméliques,
Les ébats des vieillards lubriques
Et les complots des noirs filous [3].

Ce poète maudit, non seulement il accepte la mort, — et quelle mort : la mort spirituelle dont la mort physique n'est ici que l'image ! — mais encore il la salue avec le rire sinistre du « mort joyeux » :

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde...

O vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts [4] !

1. *L'irréparable*, LIV.
2. *La Musique*, LXIX.
3. *Sépulture*, LXX.
4. *Le mort joyeux*, LXXII.

N'est-il pas, irrémissiblement :

Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés ? [1]

Et ce rire, ce rire de la damnation et du désespoir, est le grand châtiment de ce quatrième cercle qui a la forme d'un sépulcre où l'on tombe dans l'oubli, dans la décomposition totale :

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence !
Le témoin de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges ! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur [2] !

Il ne lui reste donc plus que le goût, le désir du néant [3]. Et il sent peser sur lui le ciel,

..... ce mur de caveau qui l'étouffe,
Plafond illuminé pour un opéra bouffe
Où chaque histrion foule un sol ensanglanté ;

Terreur du libertin, espoir du fol ermite,
Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité [4].

*
* *

Et pourtant, jusque dans cet anéantissement dont il est responsable, ce cadavre, ce damné sent

1. *L'Héautontimorouménos*, LXXXIII.
2. *Le Flacon*, XLVIII.
3. *Le goût du néant*, LXXX.
4. *Le Couvercle*, Supplément XIII.

son esprit qui veille et flotte sur sa pourriture comme un feu follet sur un marécage. Considérant l'humanité que ronge le même ver, que fauche la même mort, et le ciel implacable ; arrivé au terme de toutes les expériences et de toutes les douleurs, se survivant quand même dans l'essence spirituelle et supérieure de son être, — voici qu'il est saisi d'orgueil. « L'orgueil, dit Pascal, contrepèse et emporte toutes les misères [1]. » C'est la suprême tentation. Alors le bon ange du poète fond sur lui, furieusement, comme un aigle, et le saisit par les cheveux, et le secoue, et le torture de ses poings de géant. « Voici, lui crie-t-il, la dernière minute ; repens-toi, aie un mouvement de charité, un seul, et ta vie peut se rallumer encore à la gloire de Dieu ! »

Mais le damné répond toujours : « Je ne veux pas ! Je ne veux pas ! [2] »

Alors l'ange l'abandonne, le laisse retomber.

*
* *

Et maintenant, il ne lui reste plus qu'à descendre jusqu'au centre de l'Enfer : jusqu'à cette caverne glacée où Dité, Lucifer aux trois faces, aux ailes de chauve-souris, ronge le crâne de Judas [3]. Le voici qui traverse le fleuve, dans la barque où Charon, le sombre mendiant, transporte les âmes des plus morts parmi les morts. Comme don Juan, il voit surgir autour de lui les fantômes de toutes

1. *Pensées*, édition Brunschvicg, p. 510.
2. *Le Rebelle*, Suppl. IX.
3. *Dante*, Enfer, ch. XXXIV et dernier.

ses victimes, de tous ses faux amis, de toutes ses tentatrices, qui le moquent et l'accusent. Mais lui, héros de l'orgueil, regarde le sillage et ne daigne rien voir [1]. Et, à mi-voix, il psalmodie les litanies de Satan :

O Satan, prends pitié de ma longue misère [2] !

Descendra-t-il irrémissiblement jusqu'au « cher Belzébuth qu'il adore [3] » ? Tout est-il irrémédiablement perdu pour lui ? N'y a-t-il plus en lui, peut-être sans qu'il s'en doute, une lumière mal étouffée qui se rallumera ?

1. *Don Juan aux Enfers*, XV.
2. *Les litanies de Satan*, CXX.
3. *Le Possédé*, XXXVII.

CHAPITRE IV

LA DIVINE COMÉDIE : LE PURGATOIRE ET LE PARADIS

Nous avons cité déjà cette conclusion de Barbey d'Aurevilly, à la fin de son article sur les *Fleurs du Mal*[1] :

> Quand un homme et une poésie en sont descendus jusque-là, — quand ils ont dévalé si bas, dans la conscience de l'incurable malheur qui est au fond de toutes les voluptés de l'existence, poésie et homme ne peuvent plus que remonter.

Baudelaire a donc touché le fond de l'Enfer : d'un coup de talon, brusquement, il va s'enlever jusqu'aux étoiles.

Comment s'opérera le salut ? Par la souffrance, par le sentiment que le poète a de son propre génie, par le culte désintéressé de l'art, par le spiritualisme ; enfin, après tant de voluptés égoïstes et coupables, par un amour pur et rédempteur. Il ne faut pas oublier que cette descente au fond des enfers est la vision d'une nuit. Le poète a rêvé sa damnation comme il rêvera son Paradis.

Mais il n'a pas rêvé, il a vécu son Purgatoire.

1. *Fleurs du Mal*, T. I des *Œuvres complètes*, p. 376.

I

Reprenons le *Voyage à Cythère*[1] :

Dans ton île, ô Vénus, je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.....
— *Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage*
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!

Ce cri de révolte contre lui-même ; ce cri de détresse, d'impuissance ; cet appel à Dieu : voilà le salut du poète. Le remords lui fait vomir enfin le poison : le remords né de cette lassitude et cet écœurement qui suivent la débauche[2]. Le poète se réveille de son infernale vision. Justement, minuit sonne. Alors, encore malgré lui, il procède à son examen de conscience :

La pendule sonnant minuit,
Ironiquement nous engage
A nous rappeler quel usage
Nous fîmes du jour qui s'enfuit.....

Nous avons blasphémé Jésus,
Des Dieux le plus incontestable !.....
Nous avons, pour plaire à la brute,
Digne vassale des Démons,
Insulté ce que nous aimons
Et flatté ce qui nous rebute ;.....
Salué l'énorme Bêtise,
La Bêtise au front de taureau ;

1. CXVI.
2. Rappelons cette note des journaux intimes : « Après une débauche, on se sent toujours plus seul, plus abandonné. » (*Œuvres posthumes*, p. 130).

Baisé la stupide Matière
Avec grande dévotion,
Et de la putréfaction
Béni la blafarde lumière.

Enfin, nous avons, pour noyer
Le vertige dans le délire,
Nous, prêtre orgueilleux de la Lyre,
Dont la gloire est de déployer
L'ivresse des choses funèbres,
Bu sans soif et mangé sans faim [1] !...

Mais c'est en vain qu'il se hâte de souffler sa lampe pour se cacher dans les ténèbres. Il entend le tic-tac impitoyable et régulier de la pendule : « Souviens-toi ! Le plaisir s'est enfui, il ne te reste plus que le remords et la douleur. Le temps passe : qu'as-tu fait du temps ? O mortel folâtre et prodigue, les minutes sont des gangues qu'il ne faut point lâcher sans en extraire tout l'or. Vois : la clepsydre se vide. Bientôt sonnera l'heure où le repentir, cette dernière auberge, se fermera devant toi et te dira : il est trop tard [2] ! » Le poète a beau se boucher ses oreilles. Il sent, il voit dans son propre cœur un serpent jaune qui le ronge, et qui sussure : « Pense à ton devoir, car, demain, vivras-tu [3] ? » Alors, évoquant les cloîtres où tant d'illustres moines, après une existence de prière et de labeur, glorifiaient la mort avec simplicité, il s'écrie :

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'Eternité je parcours et j'habite ;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

1. *L'examen de minuit*, Supplément aux *F. d. M.*, XIX.
2. *L'Horloge*, LXXXV.
3. *L'avertisseur*, Suppl. X.

O moine fainéant ! quand donc saurai-je faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux [1] ?

Il pense à sa jeunesse douloureuse et gaspillée :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversée çà et là par de brillants soleils.....
Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux [2].

Est-ce trop tard ? pourtant, il sait qu'au fond de son cœur dévasté,

Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes [3].

Il s'attendrit sur lui-même, il se souvient. Autrefois, quand il était enfant, dans son berceau adossé à la bibliothèque, il avait un jour entendu deux voix. L'une lui promettait le royaume de la Terre [4] :

... « La Terre est un gâteau plein de douceur ;
« Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme !)
« Te faire un appétit d'une égale grosseur. »

1. *Le mauvais moine*, IX.
2. *L'ennemi*, X.
3. *Le guignon*, XI. (Ces vers sont imités de Thomas Gray, cf. la « note sur les plagiats », *Œuvres posth.*, p. 19.)
4. *La voix*, Suppl. V (il est à remarquer que ce poème, ainsi que l'*Examen de minuit* et l'*Avertisseur*, appartient à la fin de la vie de Baudelaire, au moment de sa grande détresse physique et morale.)

Mais l'autre lui disait.....

« ... Viens ! oh ! viens voyager dans les rêves,
« Au delà du possible, au delà du connu ! »

Il a écouté cette douce voix : ce fut sa fatalité. Voilà pourquoi, dans ce monde « où l'action n'est pas la sœur du rêve [1] », il ne cesse de traîner des serpents à ses talons. Voilà pourquoi il se réfugie dans le désert et sur la mer, il rit dans les deuils et pleure dans les fêtes, il trouve un goût suave au vin le plus amer, il prend les réalités pour des mensonges et, comme il a toujours les yeux au ciel, tombe à chaque pas dans un trou. Mais, au sein des plus grandes douleurs comme après les plus lourdes chutes, toujours la voix consolatrice se fait entendre :

« Garde tes songes ;
« Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous ! »

*
* *

Cette voix, c'est la voix de l'Idéal qui prend maintenant sa revanche :

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'Idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie un Ange se réveille [2].

Cet idéal, — ces cieux spirituels dont l'inaccessible azur s'ouvre avec l'attirance d'un gouffre au-dessus de l'homme terrassé, — n'est-ce pas son

1. *Le Reniement de saint Pierre*, CXVIII.
2. *L'Aube spirituelle*, XLVI.

génie et son cœur ? S'il est un salut pour lui, il ne le trouvera que dans l'art et dans l'amour. Double rançon qu'il devra payer :

L'homme a, pour payer sa rançon,
Deux champs au tuf profond et riche,
Qu'il faut qu'il remue et défriche
Avec le fer de la raison ;

Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs salés de son front gris
Sans cesse il faut qu'il les arrose.

L'un est l'Art, et l'autre l'Amour.
Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,

Il lui faudra montrer des granges
Pleines de moissons, et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges [1].

Les hommes l'ont fait souffrir, ils l'ont trouvé ridicule ; lui-même n'a point su conduire sa vie au port ; c'est qu'il est pareil à l'albatros :

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher [2].

Eh ! bien, qu'il se souvienne de ses ailes, et qu'il s'envole ! qu'il plane au-dessus de la terre,

Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées !

Qu'au-dessus de tous les miasmes morbides dont il a trop rempli ses poumons, il monte se purifier

1. *La Rançon*, Suppl. IV.
2. *L'Albatros*, II.

dans l'air supérieur ; qu'au-dessus des ennuis et des vastes chagrins, il s'élance vers des champs lumineux et sereins ! Car le poète est

> Celui dont les pensers, comme des alouettes,
> Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
> — Qui plane sur la vie et comprend sans effort
> Le langage des fleurs et des choses muettes [3] !

Alors, il comprendra pourquoi il a dû tant souffrir ; il comprendra pourquoi il a dû tomber si bas, traverser les Enfers. Il se sentira le frère de tous les grands artistes qui ont reçu de Dieu la mission d'éclairer le monde en se consumant. Cette mission, il ne pourra l'accomplir à son tour que s'il se rachète par le travail, l'amour et la douleur. La voix du génie,

> C'est un cri répété par mille sentinelles,
> Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
> C'est un phare allumé sur mille citadelles,
> Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !
>
> Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
> Que nous puissions donner de notre dignité
> Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
> Et vient mourir au bord de votre éternité [4] !

On reconnaît ici la conception romantique du poète-prophète et conducteur des peuples, du poète-martyr qui doit être méconnu, persécuté, pour mériter son génie.

*
* *

1. *Elévation*, III.
2. *Les phares*, VI.

A ce moment, il se fait une illumination dans le cœur du poète. Quelque chose lui est révélé, dont le sens lui avait échappé jusqu'alors. Il s'était demandé pourquoi il avait été malheureux, maudit par sa mère, trompé par sa femme, renié par les siens ; pourquoi il avait été un objet de scandale et de mépris pour les hommes. Il avait interrogé le ciel : « Pourquoi le mal et la douleur sur la terre ? » Et, comme la réponse ne lui avait point été donnée, il était tombé dans le désespoir ; il avait cherché l'oubli dans les plaisirs, dans les paradis artificiels, presque dans la mort ; il s'était révolté, il avait blasphémé. Maintenant, il sait, il voit, et il s'écrie :

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence,
Qui prépare les forts aux saintes voluptés [1] !

C'est le grand cri chrétien, le cri suprême. La douleur est la plus incorruptible des couronnes pour un front de poète : il l'accepte, il la veut, il l'offre à Dieu en rançon pour son âme. Il pardonne à tous ceux qui l'ont fait souffrir : la charité, comme un grand fleuve clair, s'épanche dans son cœur qu'elle achève de purifier. Son purgatoire est gravi : pour lui va s'ouvrir le ciel, au seuil duquel une Béatrice l'attend.

1. *Bénédiction*, I.

II

Baudelaire donc a rêvé sa damnation, il a vécu son Purgatoire, il a désiré son Paradis : l'ange et la brute, Satan et Dieu, *Spleen* et *Idéal* [1].

*
* *

Le Paradis de Baudelaire, c'est un idéal d'art et un idéal d'amour.

L'idéal d'art n'est pas autre chose que le classicisme victorieux du bas romantisme, comme l'idéal d'amour est la victoire de l'esprit sur la chair, de la charité sur l'égoïsme. Dans l'un et dans l'autre, nous retrouvons cet effort du poète vers l'ordre et la haute moralité, — effort avorté dans sa vie, mais réalisé dans son œuvre.

*
* *

Ce qu'on peut appeler, ce qu'on doit appeler, — toute question de forme mise à part, — le classicisme de Baudelaire, c'est une double réaction : d'abord contre la trop grande place prise par l'individu dans la littérature depuis Rousseau, Cha-

1. *M. Raynaud* (*Baudelaire et la religion du dandysme*, p. 7), trouve, non sans raison, que le vrai titre de recueil aurait dû être ce sous-titre de sa première et plus importante partie, « puisque le thème exploité, c'est l'antagonisme du Bien et du Mal ; la Misère de l'Homme, rachetée par son génie. »

teaubriand et le romantisme, — et à cet art subjectif et personnel il oppose l'art impersonnel, objectif, qui sera celui du Parnasse dont il est ici le précurseur ; ensuite contre sa propre misère et sa propre déchéance, la maladie qui le ronge, le milieu de décadence dans lequel il vit, — et à cette décadence il oppose le rêve d'une humanité saine et forte dans une nature puissante et féconde.

Ainsi, comme Faust, Baudelaire, parti de l'individualisme romantique, égaré par son orgueil, son égoïsme et sa curiosité, dans le vice et dans l'erreur, s'aperçoit qu'on ne sort point impunément de l'ordre divin et des limites humaines :

> L'homme ivre d'une ombre qui passe
> Porte toujours le châtiment
> D'avoir voulu changer de place [1].

Donc, en même temps qu'il découvre la loi morale et chrétienne de la vie, il retrouve la loi classique de l'art.

Mais le classicisme de Baudelaire, comme tous les classicismes, contient une part de paganisme. Cela ne contredit point à son spiritualisme mystique, à son dogmatisme catholique. Au contraire, et il faut se souvenir ici que la *Phèdre* de Racine est à la fois la plus païenne et la plus chrétienne, la plus janséniste même, des tragédies ; il faut se souvenir que l'Eglise, dont la mission n'est pas de détruire mais d'accomplir, a dans sa liturgie recueilli et transformé bien des cérémonies grecques ou romaines, comme elle a dans ses hymnes et ses

1. *Les hiboux*, LXVII.

proses, dans sa musique, dans l'architecture de ses basiliques, repris la succession de l'antiquité. Combien les deux inspirations peuvent être intimement unies, les deux derniers tercets de la *Muse malade* nous le font sentir :

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton *sang chrétien* coulât à flots rythmiques,

Comme les sons nombreux des *syllabes antiques*,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons [1].

Ainsi Dante se fait conduire par Virgile et rencontre tous les héros de l'antiquité ; ainsi, dans la Sainte Famille de Michel-Ange, on voit, à l'écart, des athlètes nus ; ainsi, le jubé que Jean de Langeac, évêque de Limoges, fit élever en 1534 dans sa cathédrale, est décoré de six bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule.

Cette nostalgie d'un monde parfait et sain :

Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté [2] ;

s'exprime surtout dans une pièce sans titre où Baudelaire oppose l'univers au temps de Saturne et de Rhée, à la dégénérescence moderne :

J'aime le souvenir de ces époques nues,
Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues...
Cybèle alors, fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
Mais, louve au cœur gonflé de tendresses communes,
Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.

1. VII.
2. *L'Invitation au voyage*, LIII.

Et le poète évoque avec mélancolie la jeunesse, la jeunesse du monde et la jeunesse du cœur :

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
Aux peuples anciens des beautés inconnues :
Des visages rougis par les chancres du cœur,
Et comme qui dirait des beautés de langueur ;
Mais ces inventions de nos muses tardives
N'empêcheront jamais les races maladives
De rendre à la jeunesse un hommage profond,
— A la Sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
A l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
Et qui va répandant sur tout, insouciante
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs [1] !

Ce classicisme de Baudelaire évoque irrésistiblement la Renaissance, et surtout Michel-Ange, un de ses artistes préférés, un de ses « phares » [2]. N'est-ce pas Michel-Ange qui lui a inspiré ce sonnet, véritable art poétique, auquel conviendrait comme épigraphe la définition formulée par Winkelmann de la beauté classique : « une simplicité noble et une grandeur tranquille » ?

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études ;

1. V.
2. Cf. *Les phares*, VI, str. 4.

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles [1] !

*
* *

Le second paradis vers qui Baudelaire aspire, c'est l'amour. Non plus, cette fois, la luxure avec ses violences, ses fatigues et son désespoir ; non plus les tentations contre lesquelles on lutte un instant, se sachant vaincu d'avance ; non plus l'amour charnel, mais l'amour épuré, mystique, consolateur et rédempteur. Après la Vénus noire, la Béatrice.

Il y a dans les *Fleurs du Mal* une quinzaine de pièces qui expriment cet amour et qui font avec le cycle de la Vénus noire le même contraste que fait l'azur avec l'orage, le soleil avec les ténèbres. Impression d'une longue convalescence après la fièvre et le délire.

Cet élan vers l'amour ne provoque pas tout de suite un cri de joie. Aspiration d'une âme meurtrie qui se sent dans une vallée de larmes, et dont le corps affaibli a peine à suivre l'élan de la prière.

C'est le soir. Le calme harmonieux succède à la tempête :

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir [2].

1. *La Beauté*, XVII.
2. *Harmonie du soir*, XLVII.

C'est le soir de la vie, c'en est aussi l'automne. Le poète craint les rechutes, il est encore obsédé par la pensée de la mort :

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours...

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé...

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd...
Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...

Il a peur. Il implore en gémissant celle qu'il aime :

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer...

Et pourtant, aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide !
Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison, le rayon jaune et doux [1] !

Ce n'est pas sans vertige que le poète s'engage sur le sentier qui monte jusqu'aux pieds de sa lumineuse et maternelle Béatrice. Il a peur de l'amour, et de son propre cœur, ce « lieu saccagé » [2]. Et c'est avec angoisse qu'il s'adresse à la bien-aimée, au bon ange :

1. *Chant d'automne*, LVI.
2. *Causerie*, LV ; *Sonnet d'Automne*, LXIV.

Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?
Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse ?

Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine ?...
Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres ?...
Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides ?...

Ange plein de bonheur, de joie et de lumières,
David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté ;
Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,
Ange plein de bonheur, de joie et de lumières [1] !

Et, tout en montant, il s'interroge avec anxiété :

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
A la très belle, à la très bonne, à la très chère,
Dont le regard divin t'a soudain refleuri ?

— Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges :
Rien ne vaut la douceur de son autorité ;
Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,
Et son œil nous revêt d'un habit de clarté.

Car la Béatrice lui a dit :

« Je suis belle, et j'ordonne
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau ;
Je suis l'Ange-gardien, la Muse et la Madone ! [2] »

Le poète achève donc son ascension, guidé par le « flambeau vivant » :

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés ;
Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères,
Secouant dans mes yeux leurs yeux diamantés.

1. *Réversibilité*, XLIV.
2. XLII.

Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau ;
Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave ;
Tout mon être obéit à ce vivant flambeau [1].

Il s'enhardit, il ose l'interroger encore : voudra-t-elle le suivre, lui, dans le lointain pays des rêves, dans « le vert paradis des amours enfantines » [2] ? Acceptera-t-elle l'invitation au voyage :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !...

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
— Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or,
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière [3].

Miracle ! elle sourit, elle accepte, et le cœur du poète déborde en une hymne de reconnaissance :

A la très chère, à la très belle
Qui remplit mon cœur de clarté,
A l'ange, à l'idole immortelle,
Salut en l'immortalité [4] !

1. *Le flambeau vivant*, XLIII.
2. *Moesta et errabunda*, LXII.
3. *L'Invitation au voyage*, LIII.
4. *Hymne*, Suppl. III.

Désormais, il a trouvé le recueillement et le calme :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le soir : il descend ; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main, viens par ici [1].

Purifié maintenant par l'amour, le poète s'éloigne de toute son existence antérieure. Il appartient à un autre monde que le monde ; il se sent immortel : il peut braver la mort. Et si, par hasard, au détour du sentier, il heurte une charogne infâme, brûlante et suant les poisons comme une femme lubrique, à moitié dévorée par les chiennes, toute bourdonnante de mouches, toute grouillante de vers, il pourra s'écrier, en songeant sans terreur qu'un jour viendra où le corps adoré sera semblable à cette ordure : « J'ai gardé la forme et l'essence divine de mes amours décomposées [2] ! »

On a très mal compris le sens de la fameuse *Charogne*. Bien des lecteurs se sont scandalisés, et peut-être se scandalisent encore, de cette écœurante description. Ont-ils songé que l'Eglise, dans ses cérémonies funèbres, dans des psaumes comme le *Miserere*, dans ces représentations de cadavres qu'on voit sur les tombeaux du xve siècle, prend le chrétien par la nuque pour lui faire sentir l'hor-

1. *Recueillement*, Suppl. XII.
2. *Une charogne*. XXIX (Même thème dans le *Portrait*, XXXVIII, 4).

rible et salutaire odeur de la mort ? En réalité, la *Charogne* de Baudelaire est, non seulement une pièce saisissante, d'un rythme magnifique, mais la plus spiritualiste peut-être du recueil. On y retrouve la même inspiration que dans le *Lac* de Lamartine, la *Tristesse d'Olympio* de Victor Hugo, le *Souvenir* de Musset : l'éternel sentiment que la vie passe, que le bonheur est un rêve, que tout se décompose et que tout fuit, que tout est poussière et retourne en poussière, mais que « l'âme est immortelle et va s'en souvenir [1] ».

1. *Nuit de mai.*

CHAPITRE V

LA CATHÉDRALE

BAUDELAIRE ET LE CHRISTIANISME DU MOYEN AGE

Les *Fleurs du Mal* évoquent une cathédrale.

Une cathédrale commencée au XIVe siècle, achevée à la Renaissance. Seules, comme à Saint-Nicolas de Fribourg, les verrières sont modernes, d'une modernité violente, douloureuse, faite de contrastes voulus, cherchés, parfois artificiels. Sur la pourpre de sang, l'or de brasier, le bleu d'azur, le vert de végétations exotiques, l'artiste a plaqué des taches noires qui prennent peu à peu des formes de démons. Dans l'enchevêtrement des ronces, des lys, des roses, des algues, des plumes de paon, on voit se tordre des martyrs nus, l'un percé de flèches, l'autre attaché à la roue, un autre encore le glaive dans la gorge. On se croirait dans un jardin des supplices. Puis, tout à coup, les couleurs s'adoucissent, les formes s'évaporent : vols d'anges qui remontent au ciel avant la nuit, en de mauves vapeurs crépusculaires ; fumées d'encens, visages de madones, lueurs d'ostensoirs. Ces verrières éclairent et obs-

curcissent à la fois la nef aux piliers qui semblent vivants. Elles arrêtent, filtrent, transforment la lumière extérieure. Parfois elles vibrent sourdement au bruit de la rue, roulement d'un tombereau, fracas d'un omnibus, cri nostalgique d'un vitrier. Les yeux qui les ont trop longtemps contemplées, sont éblouis, font mal ; alors ils se tournent vers l'ombre du chœur et rencontrent, suspendue à l'arc de triomphe, au-dessus d'une grille en fer forgé, une croix où l'Homme de Douleurs, le corps marbré de plaies, rayé de sang, penche sa tête que voilent ses cheveux. A peine le vacillement des cierges laisse-t-il deviner l'autel.

Descendons dans la crypte, sous le chœur. Un frisson vous saisit au contact des murailles gluantes qui verdissent la main. Le sol est mou sous les pieds comme si l'on marchait sur des crapauds. Des têtes de morts grimacent dans une pénombre grise, faux jour qu'aveuglent les toiles d'araignées. Il flotte une odeur de pourriture. Et l'on se hâte de remonter, de sortir.

Haute cathédrale. Le porche est orné de statues : le Trivium, le Quadrivium, les apôtres, les vierges sages, les vierges folles, l'archange saint Michel perçant le dragon de sa lance. Au tympan, le Jugement dernier : la trompette sort d'un nuage, les morts soulèvent les dalles et se rassemblent, la gueule de Lucifer aspire une procession de damnés. Sur les portes latérales, les contreforts, les galeries, c'est un miroir du monde sculpté minutieusement : le Ciel et la Terre, le Bien et le Mal, les Vertus et les Vices, l'histoire et la légende, la Bible et l'Evangile. A l'écart, adossé au mur, un cloître entoure

un ancien cimetière, — fresques écaillées d'une danse macabre.

Haute cathédrale. La tour dont le grès rouge s'embrase au soleil, monte au-dessus des toits, de la cité, du paysage où l'on entend gronder la mer; monte et lance dans le ciel sa flèche, — suprême aspiration, ultime prière d'un édifice qui, basé sur la mort, atteste l'immortalité.

*
* *

Il nous reste à justifier cette comparaison. M. Gustave Lanson, dans son *Histoire de la Littérature française* [1], en s'efforçant de rendre justice à Baudelaire, — il n'y réussit point complètement et ne lui donne pas encore la place qu'il mérite d'occuper dans l'évolution de la poésie lyrique, — écrit cette phrase, nous le verrons, très significative : « Obsédé et assoiffé de la mort, Baudelaire... nous rappelle le christianisme angoissé du xve siècle. »

Ce rapprochement est plus qu'ingénieux ; il définit un caractère frappant, essentiel, des *Fleurs du Mal*. Essayons de préciser.

I

La poésie, l'art de Baudelaire sont un art, une poésie de décadence, si nous entendons par décadence une de ces époques de transition durant lesquelles une civilisation trop raffinée, trop vieille, se

1. 12e éd., Paris, 1912, P. VI, l. 3, ch. 3, p. 1060.

décompose, une société se désagrège, une foi se perd enfin ; et pourtant, un monde nouveau est en gestation dans cette décadence : on le sent, on le devine, on le désire, on l'attend, mais on ignore ce qu'il sera. Tel le XIXe siècle, tel aussi le XVe. Entre l'art religieux du XVe siècle et le romantisme, surtout le romantisme de Baudelaire, il y a des affinités et des ressemblances qui tiennent à des causes générales et profondes.

Quelles ressemblances, quelles affinités ? Le caractère commun le plus apparent est une *inquiétude générale*. Cette inquiétude se manifeste par des symptômes toujours les mêmes. En premier lieu, lassitude morale et fatigue intellectuelle : une civilisation, avons-nous dit, s'épuise ; elle se survit, mais comme vidée de sa propre substance ; toutes les expériences faites encombrent, alourdissent les cerveaux ; comme on ne voit pas encore nettement poindre l'aube d'un changement, d'un renouvellement, d'une transformation, l'on est mécontent, l'on s'ennuie. On s'ennuie et l'on est mécontent sans trop savoir pourquoi ; on s'aperçoit bien que le vieil ordre est fissuré, qu'il n'est plus qu'une façade, qu'il suffirait d'un coup d'épaule pour le jeter bas, mais on ne sait pas encore par quoi le remplacer. L'ironie amère, le scepticisme triste, l'impuissance d'agir, l'incertitude sont l'état habituel des esprits. Brusquement, comme des accès de fièvre intermittente, éclatent des crises passagères de destruction, d'anarchie. Car on est destructeur plus qu'édificateur. D'ailleurs, la foi manque, et c'est le grand mal. Elle manque, et les hommes manquent aussi. On constate un abaissement géné-

ral des caractères, un affaiblissement des volontés. L'époque est triste et sèche, comme la terre avant un orage ; il semble que rien ne puisse pousser. On se croit à la fin de tout : les mystiques disent la fin du monde, les historiens et les philosophes la fin de la société, les ambitieux et les révolutionnaires la fin du régime.

De là ces deux autres caractères : le *pessimisme* et l'*égoïsme*. Chacun, pressentant une catastrophe, se hâte de fuir, les mœurs se corrompent, une vague de matérialisme écume sur tout. Par contraste, les raffinés, les artistes, les poètes cherchent à s'abstraire de leur temps, de la foule, de la vie, et se cantonnent, — forme esthétique du pessimisme et de l'égoïsme, — dans le culte de l'art pour l'art : on se livre à des quintessences de sentiments, à des complications de style et de prosodie ; l'art ainsi devient un jeu. Par contraste encore, et par opposition, chez quelques âmes généreuses, il se produit un jaillissement d'idéalisme, qui va trop haut, perd contact avec les réalités et se dissout dans les nuages : les utopies. L'homme sensible ou cultivé se cloître dans son individualisme, se réfugie dans son rêve ou dans sa douleur, se désintéresse du présent, se sépare de la masse brutale que mènent les instincts et les appétits.

Nous pouvons noter maintenant un quatrième caractère de toutes ces époques de décadence et de transition : la *rupture de l'équilibre intérieur de l'homme*. Toute civilisation, et c'est alors qu'elle atteint à son apogée, crée un type d'homme complet, dans lequel les facultés de l'âme et les énergies du corps sont en harmonie, en équilibre ;

un type d'homme bien à sa place dans une société organisée qu'il soutient comme les piliers et les arcs boutants soutiennent la cathédrale : l'Athénien au temps de Sophocle et de Phidias, le citoyen romain, le chevalier au moyen âge, l'honnête homme au XVIIe siècle.

Mais voici une double dissociation : dans l'individu les énergies physiques, les instincts, le besoin de jouir, l'emportent sur les facultés spirituelles ; ou bien, au contraire, les énergies physiques, la volonté, s'atrophient au profit de l'intelligence, de l'imagination, de la sensibilité. Le premier phénomène se constate dans la masse, le second chez l'élite. De là un abîme qui s'ouvre entre la société, le peuple, et son élite. Autre symptôme : il se creuse un second fossé entre les générations anciennes et les nouvelles ; bien qu'elles parlent le même langage, se servent des mêmes mots, raisonnent à l'aide des mêmes formules, elles ne se comprennent plus ; elles ne se continuent plus : elles s'opposent. Ce divorce indique toujours qu'on va changer de monde, violemment. Car, autre symptôme encore, le principe d'autorité est sapé à la base : de là cette méfiance, cette hostilité chez ceux qui détiennent l'autorité de fait, qui ont le pouvoir apparent, matériel, à l'égard de ceux qui représentent une autre autorité, un autre pouvoir, le pouvoir de la pensée, de l'intelligence, de la jeunesse et de l'avenir. Tandis que la grande masse demeure indifférente à la vie intellectuelle, aux idées, aux lettres, aux sciences, aux arts, ou du moins se contente des notions traditionnelles, des formes consacrées, de la routine qui règne dans

les écoles, voici qu'entre les classes dirigeantes et l'élite pensante la guerre est déclarée. Alors commence la critique impitoyable de l'ordre établi. C'est le triomple du rationalisme.

Pourtant, dans les âmes, dans les consciences, d'obscures et violentes aspirations vers la foi fermentent et cherchent issue. On a l'esprit religieux sans la foi, la sensibilité reste douloureusement chrétienne. De là ce mysticisme qui se mêle au rationalisme, à la décadence des mœurs. Les uns ont la nostalgie du passé, les autres de l'avenir. Contre le présent, réactionnaires et révolutionnaires semblent un moment d'accord. Comme tout se mêle, jusque dans le cerveau tourmenté du même individu, on est en pleine anarchie des idées, des sentiments. L'époque se retourne sur son lit comme un fiévreux que tourmente une plaie. Car, n'oublions pas, on est toujours dans l'inquiétude et dans l'attente : sœur Anne, — qui est ici un symbole, — monte en vain au sommet de sa tour et ne voit rien venir. Des nuages obscurcissent l'horizon. Une crise de spleen, de désespoir, de révolte s'empare des âmes, secoue les nerfs. Alors, comme dans les danses macabres, surgit l'image de la Mort.

Toutes ces contradictions, toutes ces aspirations, toutes ces angoisses, ces incertitudes, en un mot ce « mal du siècle » s'exprime par l'art. Il se crée, soit un type littéraire, soit une forme plastique. Dans ce type et dans cette forme, on retrouve à la fois la décadence et la transformation, la dégénérescence contemporaine comme le lent et douloureux éveil de l'avenir. Le fumier de la société qui

se décompose, fait ainsi pousser des fleurs étranges, magnifiques, parfois artificielles, dont le parfum porte à la tête. Formes ou types ont quelque chose d'outré, de contre-nature. Ils pèchent à la fois par excès de réalisme comme par excès d'idéalisme. Ainsi, nous avons le type romantique ; ainsi, nous avons l'art du xve siècle. Le type romantique et l'art du xve siècle sont l'un et l'autre dans Baudelaire, dans les *Fleurs du Mal.*

II

Baudelaire est obsédé par la pensée de la mort. La mort, tantôt il la redoute comme on redoute le châtiment, la destruction, l'anéantissement ; tantôt il la désire, comme on désire la fin des souffrances et de la misère, le repos, l'oubli, l'entrée dans un monde nouveau, l'immortalité. Deux conceptions, deux représentations : tantôt la mort apparaît au poète comme l'horrible squelette qui ricane et qui fauche, comme le cadavre pourri, puant, grouillant de vers ; tantôt, il la voit venir comme une rédemptrice, comme le vaisseau qui emportera le voyageur vers les pays neufs et rêvés. Il passe ainsi, souvent dans la même pièce, — la *Charogne* par exemple, — du réalisme le plus répugnant au mysticisme, à l'idéalisme le plus pur. De même, dans l'art du xve siècle, le réalisme macabre se mêle au gothique flamboyant.

Et il n'a pas seulement cette idée de la mort : il a celle du mal, du péché ; celle de la tentation

et du tentateur. On entend Belzébuth ricaner dans ses vers. La triple concupiscence de la chair, des yeux et de l'esprit inspire ses poèmes. Il nous apparaît ainsi comme un pécheur qui lutte, succombe, blasphème, désespère, se révolte et prie en levant vers le ciel des mains couvertes de sang et de fange. Voilà pourquoi la poésie de Baudelaire évoque irrésistiblement l'art et la poésie du moyen âge.

*
* *

La poésie liturgique ; l'art à partir de 1380, date à laquelle on voit la vieille iconographie se transformer profondément. « Un nouveau moyen âge commence, infiniment moins noble que l'autre, mais plus passionné. L'art a alors une pointe aiguë qui pénètre plus avant [1]. » En effet, cet art du XVe siècle fait un étrange contraste avec le grand art du XIIIe. C'est la même religion, mais ce n'est plus la même manière de la comprendre, de l'interpréter, ni de croire. Au XIIIe siècle, tous les côtés lumineux du christianisme apparaissent ; au XVe, toutes les faces sombres. Au XIIIe siècle, très rarement l'art consent à représenter la douleur et la mort : quand il le fait, c'est pour les revêtir d'idéalisme, de douceur et de noblesse. Au XVe, la douleur, la mort, le péché deviennent les thèmes favoris. Le réalisme et le pathétique l'emportent sur l'idéalisme calme et serein. « La sensibilité, jusque-là

1. Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, 1908, page IX.

contenue, s'y exalte [1]. » Enumérons les thèmes favoris : nous les retrouverons presque tous dans les *Fleurs du Mal.*

Et d'abord la Passion qui nous représente l'Homme de Douleurs nu, sanglant, couronné d'épines. Son cadavre est étendu sur les genoux de sa mère. Ou bien encore, c'est la mise au tombeau. Passion d'une précision que M. Mâle qualifie d'épouvantable [2]. L'artiste se délecte à compter le nombre des épines, à détailler les plaies, à noter toutes les veines et tous les nerfs rompus, à montrer le cadavre marbré de taches rouges, à exprimer le paroxysme de l'angoisse morale unie à la souffrance physique.

Ecoutons maintenant Baudelaire :

— Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives !
Dans ta simplicité tu priais à genoux
Celui qui dans le ciel riait au bruit des clous
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives,

Lorsque tu vis cracher sur ta divinité
La crapule du corps de garde et des cuisines,
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité ;

Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible
Allongeait tes deux bras distendus, que ton sang
Et ta sueur coulaient de ton front pâlissant,
Quand tu fus devant tous posé comme une cible [3]...

Comme si la Passion du Fils ne suffisait point, on représente encore celle de la Mère. On voit apparaître alors le symbole des sept glaives, et

1. *Ibid.*, 77.
2. *Ibid.*. 81.
3. *Le Reniement de saint Pierre*, CXVIII.

l'on sait comment, d'une manière qui nous semble parfaitement blasphématoire, notre poète a repris cette image pour l'appliquer à l'une quelconque de ses maîtresses [1].

Le XVe siècle se plaît à évoquer le cortège des Vices : l'orgueil sur son lion, l'envie sur son chien, la luxure sur sa chèvre, l'avarice sur une taupe, la gourmandise sur un loup. N'est-ce point là

> Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
> Dans la ménagerie infâme de nos vices [2] ?

Maintenant, l'Enfer où Guillaume de Deguilleville descend après Dante. Les peintures de la cathédrale d'Albi détaillent les supplices des damnés avec des raffinements de tortionnaire. Baudelaire, lui aussi, n'a-t-il point évoqué l'Enfer, « ce gouffre de nos amis peuplés [3] », vers lequel la barque de Charon conduit don Juan aussi impassible que l'Alighieri était épouvanté [4] ? N'a-t-il point évoqué tour à tour Satan Trismégiste, Belzébuth, l'Abhorré [5] ? Ne s'est-il point laissé conduire par le démon au milieu

> Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

où l'on voit

> Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
> Et l'appareil sanglant de la Destruction ? [6]

1. *A une Madone*, LVII.
2. *Au lecteur.*
3. *Duellum*, XXXV.
4. *Don Juan aux Enfers*, XV ; cf. *Inferno*, chant III.
5. *Au lecteur* ; *Le Possédé*, XXXVII ; *Tout entière*, XLI.
6. *La Destruction*, CIX.

Enfin le Jugement dernier, l'Apocalypse qu'à la fin de cet âge, en 1498, Albert Dürer interprète avec son puissant génie, son imagination de visionnaire réaliste. Il y a des pages, dans les *Fleurs du Mal*, qu'on dirait précisément inspirées de Dürer, transposées de Dürer en plein XIXe siècle. La *Gravure fantastique* par exemple :

Ce spectre singulier n'a pour toute toilette,
Grotesquement campé sur son front de squelette,
Qu'un diadème affreux sentant le carnaval.
Sans éperons, sans fouet, il essouffle un cheval,
Fantôme comme lui, rosse apocalyptique,
Qui bave des naseaux comme un épileptique.
Au travers de l'espace ils s'enfoncent tous deux,
Et foulent l'infini d'un sabot hasardeux.
Le cavalier promène un sabre qui flamboie
Sur les foules sans nom que sa monture broie,
Et parcourt, comme un prince inspectant sa maison,
Le cimetière immense et froid, sans horizon,
Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne [1].

*
* *

Le XVe siècle est donc l'âge de la mort et des tombeaux.

Certes, la représentation, la méditation de la mort est trop la leçon chrétienne par excellence pour que le XIIIe siècle n'ait point tenu à la donner constamment aux fidèles. Mais le XIIIe siècle enseigne surtout par la mort l'immortalité, la béatitude céleste. Le XVe, en revanche, crie aux fidèles le néant de la vie, l'inattendue soudaineté du trépas, la nécessité d'être prêt et de se

1. LXXI.

convertir, la terrible inconnue du Jugement. Le XIIIe siècle revêt la mort de pudeur : « On n'imagine rien de plus pur, de plus suave, que certaines figures gravées sur les dalles funéraires ou couchées sur les tombeaux. Les mains jointes, les yeux ouverts, ces morts jeunes, beaux, transfigurés, semblent déjà participer à la vie éternelle [1]. » Mais, dès la fin du XIVe, la mort se montre dans toute son horreur. C'est le cadavre nu, desséché, peau collée sur un squelette, du célèbre médecin Guillaume de Harcigny, dans la chapelle épiscopale de Laon. C'est celui, tout momifié, du cardinal Lagrange, avec, sur une banderole, cette sentence : « Malheureux, quelle raison as-tu d'être « orgueilleux ? tu n'es que cendre, et tu seras bien- « tôt comme moi un cadavre fétide, pâture des « vers. » C'est le livre d'heures des Rohan, où le miniaturiste inconnu nous montre, précurseur d'Hamlet, des fossoyeurs au travail ; évoque, au chevet d'un mourant, un grand spectre noir portant un cercueil vide sur la tête. Ou ce tableau d'Avignon : le cadavre décomposé d'une femme près de la bière ouverte où l'araignée, comme dans le cerveau de Baudelaire [2], tisse sa toile. Puis, à Moulins, un autre cadavre encore : la décomposition est commencée, le ventre fendu laisse sortir de longs vers. Enfin, dans la chapelle de la Sarraz, canton de Vaud, le monument sépulcral de François de Monferrand : des crapauds se repaissent de sa pourriture qui les gonfle.

1. *Mâle*, p. 375-376.
2. *Spleen*, LXXVIII, 3e strophe.

Car alors le cadavre est partout, jusque dans les vitraux. Mais il est surtout dans la vie. Dès 1348, la peste ne quitte pour ainsi dire plus la France : la peste, la « mort noire ». A Rouen, on entend rouler sans trêve le lourd tombereau peint en noir et blanc. C'est pendant la nuit qu'on enlève les cadavres : à dix pas en avant, marche un prêtre qui récite les psaumes en respirant une boule de parfum. On jette les pestiférés dans une fosse où les loups viennent les déterrer [1]. On peut voir dans un musée de Florence, une épouvantable représentation en cire de la peste : les gens tombent dans la rue, des rats s'acharnent sur eux et leur tirent les boyaux du ventre. Ainsi, la mort, souveraine du monde, entre partout : elle est derrière le prie-dieu du pape comme derrière le trône de l'empereur ; elle pénètre dans la salle de bal, et la danse macabre se déroule au son d'un tambour dont les baguettes sont deux os.

La mort est partout aussi dans les *Fleurs du Mal*,—cette mort atroce qui crie : « Remember, souviens-toi, esto memor [2] » ; cette mort dont les vers se traînent comme des remords sur les plus chers défunts du poète [3] ; cette mort qui, en ricanant, pose une charogne au beau milieu du chemin où il va passer, enlaçant son amante [4]. Sœur de la débauche, elle conduit, aimable fille, le bal de la *Danse macabre* [5]. La poésie de Baudelaire s'inspire donc

1. *Mâle*, 193.
2. *L'Horloge*, LXXXV ; *L'avertisseur*, n° X du Supplément.
3. *Spleen*, LXXVI, vers 8-10.
4. *Une charogne*, XXIX.
5. XCVII.

de la mort, comme s'en inspire l'art du xve siècle : même représentation, même pensée.

III

Entre cet art et cette poésie les rapprochements sont évidents, faciles. D'autres pourtant s'imposent encore, entre la pensée de Baudelaire, l'expression qu'il lui a donnée dans les *Fleurs du Mal*, et la poésie liturgique, la théologie du moyen âge. Correspondances qu'il ne faudrait certes point exagérer, car elles ne sont pas voulues, directes ; correspondances subtiles, impondérables, — nous ne sommes plus guidés pour les établir par la forme plastique, picturale, — mais qui pourtant ne laissent point, à la lecture, de vous frapper.

*
* *

M. Ernest Raynaud, qui est un poète et qui croit aux familles d'esprits, aux filiations intellectuelles, a écrit sans insister : « Baudelaire vient de la Bible en passant par le Dante [1]. » Le nom de Dante, en effet, jaillit spontanément de la plume, lorsqu'on cherche aux *Fleurs du Mal* des origines, des sources ; et, nous l'avons souligné, les amis du poète ont, pour expliquer le sens et la moralité de ce recueil, tout de suite pensé à la *Divine Comédie*, à l'*Enfer*. Que les *Fleurs du Mal* puissent être interprétées

1. *Baudelaire et Théophile Gautier*, Mercure de France, 16 oct. 1917, p. 581.

comme une Divine Comédie moderne, celle du XIXe siècle, nous avons tenté de le faire voir. Y a-t-il eu d'ailleurs sur Baudelaire influence directe de Dante? Il est difficile, et même oiseux, de répondre. Les analogies sont dans la pensée, dans la conception du mal, du péché, du châtiment, de la damnation, dans l'évocation démoniaque. Baudelaire connaissait la Divine Comédie, par la traduction de Fiorentino, publiée en 1840 [1]. Delacroix, qu'il loue d'avoir été « le traducteur émouvant de Shakespeare, de Dante, de Byron et d'Arioste [2] », et qui a exercé sur lui une action profonde, a dû sans doute, au cours de leurs nombreuses conversations, exalter, expliquer devant lui le grand Italien. D'ailleurs, on le sait, point n'est besoin toujours de lire un auteur pour en subir l'influence : c'est une question d'atmosphère, de correspondances, de parenté.

*
* *

Les analogies des *Fleurs du Mal* avec la Bible tiennent à ce dogme du péché originel dont Baudelaire fait le centre de sa politique et de sa morale, de son esthétique également. Le récit de la Genèse, — le Serpent, l'Ève éternelle ; Adam faible, déchu, livré au mal, victime de la lutte intérieure entre Satan et Dieu, — pourrait servir de préface à un

1. Il en cite un fragment à propos du *Dante et Virgile aux Enfers* de Delacroix, Salon de 1846, *Curiosités esthétiques*, t. II des *Œuvres complètes*, p. 111-112.

2. *L'Œuvre et la vie d'Eug. Delacroix : l'Art romantique*, t. III des *Œuvres complètes*, p. 8.

recueil où il est constamment transposé dans la vie moderne, dans la vie intérieure du poète :

La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
Cependant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil de plus près !

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès [1] ?...

N'a-t-on point envie d'inscrire ces vers au bas d'une vieille gravure, extraite d'une Bible allemande ou hollandaise, et représentant l'Arbre de la Science, l'arbre du désir et de la curiosité ?

Mais la Bible de Baudelaire, c'est la Vulgate. Lisez *Bénédiction* où le poète persécuté par ses amis, maudit par sa mère, trahi par sa femme, implore la pitié de Dieu et finit par accepter, par désirer, comme une rédemption, la douleur [2] ; — et maintenant récitez ces versets extraits des Psaumes de la Pénitence :

Amici mei et proximi mei adversum me appropinquaverunt, et steterunt.
Et qui juxta me erant, de longe steterunt : et vim faciebant qui quærebant animam meam.
Et qui inquirebant mala mihi, locuti sunt vanitates : et dolos tota die meditabantur.
Ego autem tanquam surdus non audiebam, et sicut mutus non aperiens os suum...
Quia cinerem tamquam panem manducabam et potum meum cum fletu miscebam...
Eripe me de inimicis meis, Domine, ad te confugi : doce me facere voluntatem tuam, quia Deus meus es tu [3].

1. *Le Voyage*, CXXVI.
2. *Bénédiction*, I.
3. *Psaumes*, 37, 101 et 142.

N'y a-t-il point dans les stances françaises, comme nous le disions tout à l'heure, une adaptation à la vie moderne, à la vie intérieure du poète, de la poésie biblique ?

*
* *

Baudelaire d'ailleurs, — le scrupuleux Baudelaire, si habile à se tourmenter sans trêve en s'analysant, — a certainement du théologien, du casuiste en lui. M. Anatole France l'a noté, un peu irrespectueusement, comme de juste, dans les sept ou huit pages qu'il a consacrées au poète :

Comme un moine, il éprouve devant les formes de ses rêves, une épouvante fascinatrice... Baudelaire considère les troubles des sens avec la sévérité minutieuse d'un casuiste et la gravité d'un docteur. Pour lui, ces affaires sont considérables : ce sont des péchés, et il y a dans le moindre péché quelque chose d'énorme. La plus misérable créature rencontrée la nuit dans l'ombre d'une ruelle suspecte revêt dans son esprit une grandeur tragique : sept démons sont en elle et tout le ciel mystique regarde cette pécheresse dont l'âme est en péril. Il se dit que les plus vils baisers retentiront dans l'éternité, et il mêle aux rencontres d'une heure dix-huit siècles de diableries [1].

Mettons plus de sérieux et surtout moins de scepticisme à parler de ces choses. Il n'en reste pas moins que M. Anatole France a touché juste. Un théologien du moyen âge, un moine du xve siècle se retrouvent l'un et l'autre dans Baudelaire : le mauvais moine, qui ne sait pas de sa misère faire un instrument de salut ; le théologien orgueilleux que Dieu châtie par l'abêtissement [2] :

Le silence et la nuit s'installèrent en lui,
Comme dans un caveau dont la clef est perdue.

1. *Charles Baudelaire*, dans *La vie littéraire*, 3e série, 1899, p. 21-22.
2. *Le mauvais moine*, IX : *Châtiment de l'orgueil*, XVI.

Et les angoisses, les remords dont est saisi, après une débauche, après un examen de conscience, le poète; son dégoût en face de lui-même et du monde, ses aspirations vers l'idéal, lui inspirent des accents analogues aux plus beaux chapitres de l'*Imitation* : par exemple ceux sur les tentations, sur l'amour de la solitude et du silence, sur la considération de la misère humaine, sur la mort et les peines éternelles, sur la voie royale de la Croix, ou les merveilleux effets de l'amour divin [1].

Voici encore un exemple de transposition, de modernisation :

D'abord le passage de l'*Imitation*. L'auteur veut susciter dans le cœur du « mauvais cénobite » l'amour de sa cellule, l'amour de la solitude et du silence :

Quid vis videre, quod non licet habere ? Transit mundus, et concupiscentia ejus.

Trahunt desideria sensualitatis ad spatiandum ; sed cum hora transierit, quid nisi gravitatem conscientiæ, et cordis dispersionem reportas ?

Lætus exitus tristem sæpe reditum parit : et læta vigilia serotina triste mane facit.

Sic omne carnale gaudium blande intrat : sed in fine mordet, et perimit.

Quid potes alibi videre, quod hic non vides? Ecce cœlum, et terra, et omnia elementa : nam ex istis omnia sunt facta [2].

Maintenant, parmi tant de poèmes qui expriment la désillusion des sens, la vanité des désirs, la solitude du cœur et tous les châtiments de la chair, ces stances extraites du *Voyage*, conclusion des *Fleurs du Mal* [3] :

1. Livre I, ch. 13, 20, 22, 23, 24 ; l. II, 12 ; l. III, 5.
2. L. I, ch. 20 : De amore solutidinis et silentii.
3. CXXVI.

Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule
Dans leur valse et leurs bonds ; même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou !

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;
Une voix retentit sur le pont : « Ouvre l'œil ! »
Une voix de la hune, ardente et folle, crie :
« Amour... gloire... bonheur ! » Enfer ! c'est un écueil !

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin ;
L'imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin...

Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égoût.

En vérité, Baudelaire est bien le fils de ce monde moderne, tout imprégné de sensibilité catholique, de morale chrétienne, mais auquel manque le cloître — avec l'humilité [1].

*
* *

Voilà pourquoi sans doute, toujours dans son article sur Baudelaire, M. Anatole France a pu

1. Cf. dans le *Génie du christianisme*, p. II, l. 3, le chap. 9 : Du vague des passions.

écrire : « Ses meilleurs vers semblent inspirés des vieilles proses de l'Eglise et des hymnes du bréviaire [1]. »

Notons d'abord que Baudelaire était un latiniste, mais un latiniste qui préférait au latin classique la langue de la décadence. Or, cette langue de la décadence, c'est précisément le latin du moyen âge, de la liturgie. On sait qu'il a composé, pour quelque maîtresse plus ou moins dévote, les *Franciscæ meæ Laudes* [2] :

Novis te cantabo chordis,
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis.

Esto sertis implicata,
O fœmina delicata
Per quam solvuntur peccata!

Dans la première édition des *Fleurs du Mal*, il nous donne, en commentaire, ses raisons d'aimer ce latin de la décadence, « suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle [3] » : c'est qu'il lui semble merveilleusement propre à exprimer la passion moderne et la mysticité.

En feuilletant par exemple, après avoir étudié les *Fleurs du Mal*, le grand recueil de Dreves [4], on constate souvent combien la remarque de M. France

1. *Op. cit.*, p. 21.
2. LX. Remarquez à ce propos les titres latins qu'on trouve dans les *Fleurs du Mal* : *Sed non satiata* XXVI ; *De profundis clamavi*, XXX ; *Duellum*, XXXV ; *Semper eadem*, XL ; *Mœsta et errabunda*, LXII.
3. Cf. éd. van Bever, p. 370.
4. *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig, 1909, 2 vol.

est fine, juste. La poésie de Baudelaire, où la concupiscence des yeux est en perpétuel conflit avec le spiritualisme du cœur, est déjà toute contenue dans un vieux rythme de Philippe de Grève, chancelier de Paris, mort en 1236. C'est une altercation entre le cœur et les yeux ; le cœur reproche aux yeux de l'avoir mal gardé, d'avoir laissé pénétrer en lui le péché :

Cor sic adfatur oculum :
Te peccati principium,
Te fomitem, te stimulum,
Te voco mortis nuntium ;
Tu, domus meæ ianitor,
Hosti non claudis ostium,
Familiaris proditor
Admittis adversarium.

Cordi respondet oculus :
Injuste de me quereris,
Servus sum tibi sedulus,
Exsequor, quidquid iusseris ;
Nonne tu mihi præcipis
Sicut et membris ceteris ?
Non ego, tu te decipis,
Nuntius sum, quo miseris[1].

Et le même, sur la brièveté de la vie, la mort, la décomposition finale, a rythmé une hymne que nous mettrions volontiers en épigraphe à la *Charogne* :

Terram teris, terram geris
Et in terram reverteris
Qui de terra sumeris[2].

Le Jugement dernier qui termine l'*Imprévu*[3], procède tout naturellement de la même pensée

1. T. I, p. 304.
2. *Ibidem*, 305.
3. Suppl., XVIII.

chrétienne qui, entre autres, inspirait à Pierre Damien, évêque d'Ostie, mort en 1072, sa terrible description de l'Enfer :

Vaporantur infelices
intus et extrinsecus,
Crepitantæs stridunt flammæ
Velut ardens clibanus,
Ore, naribus et ipsis
profluunt luminibus...

Rediviva septem plagæ
renovant supplicia,
Fumus, foetor, algor, ardor,
fames, sitis ignea,
Vermes nunquam satiantur,
qui corrodunt viscera[1].

Et, après avoir lu telle pièce comme le *Voyage à Cythère* ou toute la série de *Révolte*, n'a-t-on point envie de s'écrier avec le cistersien Christian de Lilienfeld :

Cor, mæroris nubilo,
Dic, cur obumbraris?
Gaudii cur iubilo
Nullo delectaris?
Proh dolor, in nihilo
Iam nunc consolaris,
Sed frigens ut aquilo
Heu, heu, desolaris[2].

1. *Ibid.*, 166-167.
2. 413.

IV

Mais notre démonstration, si longue qu'elle soit, serait encore incomplète si elle ne culminait en un parallèle entre Baudelaire et Villon.

Comme conclusion ce parallèle s'impose : non seulement parce que Villon est le plus grand, le seul grand poète de son temps, et qu'on ne peut, par conséquent, l'omettre ici ; mais surtout parce que, dans l'histoire de la littérature, sa position au milieu du XVe siècle est analogue à celle de Baudelaire au centre du XIXe. En effet, Villon incarne son temps : — la décadence morale et la décomposition mentale du moyen âge finissant, cette lassitude et cette détresse qui alternent avec ce besoin de connaître et cette ardeur de jouir, et ces élans de mysticisme, ces efforts de régénération ; — tout comme Baudelaire résume les contradictions du XIXe siècle, les fatigues intellectuelles d'une civilisation trop avancée, la décadence et la régénérescence, les luttes entre la chair et l'esprit, l'individualisme qui souffre de s'être mis hors de toutes les lois, le mal enfin, profond et peut-être incurable, de notre époque. Chez l'un, on retrouve le christianisme macabre et mystique d'un âge en train de perdre la foi ; chez l'autre, le christianisme en quelque sorte désaffecté d'un âge qui cherche à retrouver la foi. Villon est le créateur de la poésie moderne, de cette poésie personnelle, de ce lyrisme dont Baudelaire sera le représentant le plus douloureusement raffiné. Ils ont des tares et des vices

analogues qui les mettent en rupture avec la société : rupture surtout morale chez Baudelaire, tandis que Villon a roulé jusque dans ces bas-fonds où sa vie a brusquement disparu. Mais ils ont aussi les mêmes vertus : une sincérité d'enfant que n'ont pu étouffer, ni les méfaits chez l'un, ni l'imagination et l'hyperculture chez l'autre ; une affection d'enfant pour leur mère, une foi d'enfant restée intacte, ensevelie sous les décombres. Et puis, jusque dans leurs pires débauches, la soif d'un amour pur et rédempteur. Leur poésie, à l'un comme à l'autre, fait du réalisme le plus macabre et le plus rebutant jaillir, fleurs qui poussent sur un charnier, les sentiments les plus délicats et les plus exquis, les plus vigoureux élans de spiritualisme. Villon et Baudelaire sont deux Parisiens lettrés qui tirent une poésie des ombres et des boues qui remplissent alors leur capitale. Lettrés, — et débauchés, nous le savons, — ce sont deux impitoyables analyseurs, deux « héautontimoroumenos » : jamais ils ne sont dupes de leurs actes, ni de leurs pensées ; ils ont une lucidité de confesseur et de casuiste avec, hélas ! une véritable impuissance de volonté. De là leurs remords : des remords de luxurieux toujours insatisfaits, qui rencontrent au fond des passions l'éternelle tristesse. Voilà pourquoi ils sont l'un et l'autre les grands poètes de la mort. Mais la mort, ce n'est point pour eux le néant : le néant ils le sentent bien, c'est la luxure, c'est leur propre vie, — tandis que la mort, c'est le ciel ou l'enfer, — c'est-à-dire Dieu. Voilà pourquoi Villon et Baudelaire sont deux poètes catholiques et modernes : le christianisme du moyen

âge finissant éclaire les *Fleurs du Mal,* et le XIXe siècle seul pouvait comprendre le *Grand Testament* [1].

1. Cf. SUARÈS, *François Villon*, Cahiers de la Quinzaine, 5e cah. de la 15e série, 1914.

CHAPITRE VI

BAUDELAIRE ET LE ROMANTISME

Cette conception catholique de l'homme, du péché, de la mort, dépasse le poète lui-même. Nous sommes en présence d'une doctrine et non plus seulement d'un « état d'âme ». Le christianisme angoissé de Baudelaire est, en ce sens, parallèle au pessimisme stoïque d'Alfred de Vigny, et les *Fleurs du Mal* révèlent une évolution analogue à celle dont les *Destinées* marquent le terme : les deux poètes sont l'un et l'autre sortis du romantisme.

Mais Baudelaire n'en est sorti qu'à moitié. A peine l'avons-nous entendu claquer la porte, qu'il rentre par un soupirail. Voilà pourquoi il est maintenant nécessaire que nous définissions ses rapports avec le romantisme.

La définition est d'ailleurs aisée : le romantisme de Baudelaire, c'est le dernier avatar, la décadence de ce grand mouvement ; mais c'en est aussi la transformation. Le poète des *Fleurs du Mal* a pour ancêtres Manfred, René, Obermann, Adolphe, Joseph Delorme, Amaury. Il a beau se montrer fils peu respectueux, indocile, révolté même : la parenté est indiscutable, la généalogie facile à

établir. Elle va nous révéler comment un type dégénère et comment l'individualisme finit par tuer l'individu. Mais elle va nous montrer aussi comment un type se transforme, et comment à l'exaltation orgueilleuse du moi, — ce qui caractérise le héros romantique, — succède l'analyse impitoyable du moi, ce qui caractérise peut-être tout simplement l'homme moderne.

I

Baudelaire est un « enfant du siècle ». Il a noté dans ses journaux intimes les « lourdes mélancolies » qui ont accablé son adolescence [1]. C'est au collège de Lyon, à l'âge où l'on est le plus accessible aux dangereuses influences, qu'il s'est imprégné de romantisme. Une pièce de vers [2], sur laquelle nous aurons souvent à revenir, nous parle de cette époque et de ce collège

> Où la Mélancolie, à midi, quand tout dort,
> Le menton dans la main, au fond du corridor,...
> Traîne un pied alourdi de précoces ennuis,
> Et son front moite encor des langueurs de ses nuits.

Cette pièce, dédiée à Sainte-Beuve [3], est le document biographique le plus important que nous possédions sur la jeunesse du poète, car elle nous renseigne précisément sur ses lectures.

1. *Œuvres posth.*, 73.
2. *Ibid.*, 54-57.
3. Incluse dans la première lettre à Sainte-Beuve, en 1844, *Lettres*, page 9.

*
* *

D'abord la *Religieuse* de Diderot, et l'on peut se douter du trouble qu'un tel livre a dû jeter dans l'esprit et dans les sens d'un tel adolescent. Baudelaire qui détestait les « philosophes », a toujours fait une exception pour l'auteur des *Salons*, auquel il se rattache comme critique d'art. Il ne faut pas oublier, sans y insister davantage, ce qu'il y a de romantique dans l'art de Diderot : ce mélange d'effusions lyriques et de sensualité polissonne, cette fantaisie exubérante et déréglée, cet individualisme aux allures de bohème, enfin cette conception du beau, basée déjà sur le caractère et non plus sur l'idéal classique. Mais tout cela ne saurait nous retenir, et nous arrivons à ces deux vers :

> ... moi qui, dès quinze ans, vers le gouffre entraîné,
> Déchiffrais couramment les soupirs de René.

*
* *

René, Chateaubriand, voilà bien le premier, le grand ancêtre de Baudelaire. Il l'a toujours admiré ; il l'a toujours reconnu pour un maître. Tout à la fin de sa vie, dans une lettre à M. Ancelle, datée de Bruxelles, le 18 février 1866, il le cite en tête des rares écrivains qu'il estime grands et qui dépassent à ses yeux la médiocrité du siècle [1].

1. *Lettres*, p. 523. De même, dans une lettre à Edouard Manet, le 11 mai 1865, même recueil p. 436, il cite Ch. comme le type de l'homme de génie, avec Wagner.

L'influence de Chateaubriand ne s'est exercée sur Baudelaire que de haut. Il aimait cette éloquence rythmée et sonore, et même cette rhétorique style Empire dont le mauvais goût et l'artificiel lui plaisaient parfois autant que l'harmonie [1] : ce que M. Lasserre appelle, non toujours sans raison, la « splendeur du faux [2] ». Mais d'autres côtés devaient l'attirer et le séduire davantage. Et tout premièrement la mélancolie de René, son ennui magnifique, son glorieux désespoir :

> Pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse *désespérance* marchait à grands pas sur la terre : déjà Chateaubriand, prince de la poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums des encensoirs sacrés [3].

Or, René a exercé sur le jeune Baudelaire le même prestige que sur le jeune Musset. Cette lassitude avant d'avoir vécu, cette fatigue avant d'avoir agi ; ce besoin d'activité intérieur et dévorant, qui, ne trouvant pas sur quoi s'épuiser, se réfugie dans l'imagination et dans le rêve ; cette désillusion éprouvée au sortir du rêve, au contact des réalités, hommes et choses ; ce sentiment de sa propre supériorité ; cet orgueil et cet égoïsme, au nom desquels, s'érigeant au-dessus de tout, on se croit tout permis ; cette volupté de souffrir et de faire souffrir ; cette soif d'espace et d'infini ; ces cris de désespoir et de révolte, ces « cris d'aigle blessé [4] » : en un

1. Cf. Asselineau, p. 31.
2. *Le Romantisme français*, 2e éd., Paris, 1908. P. II, L. II, Ch. VI, p. 142 s.
3. *Musset, Confession d'un enfant du siècle*, ch. II.
4. *Sainte-Beuve. Chateaubriand et son groupe littéraire*, 1861, t. I, p. 254.

mot, ce lyrisme de Chateaubriand, source de tout le lyrisme romantique et moderne, voilà ce qui devait influencer profondément un « enfant du siècle ».

Mais, après celle de *René*, on peut retrouver dans Baudelaire l'empreinte du *Génie du christianisme*. Son catholicisme est éclos dans l'atmosphère du *Génie*: c'est bien cette religion chrétienne qui, formée pour nos misères et pour nos besoins, « nous offre sans cesse le double tableau des chagrins de la terre et des joies célestes, et par ce moyen elle fait dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines d'où découlent d'inépuisables rêveries [1]. » Ce christianisme romantique, tout imprégné à la fois de pessimisme et de volupté, n'inspire-t-il point celui des *Fleurs du Mal?* et notre poète n'est-il point l'une de ces « âmes ardentes » qui, « dégoûtées par leur siècle », étrangères au milieu des hommes, effrayées d'elles-mêmes, n'ayant plus la foi, ou du moins une foi suffisante, « sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consument d'elles-mêmes dans un cœur solitaire [2]. »

L'exotisme de Chateaubriand, son goût pour l'Océan, l'Orient, l'Amérique, — tous ces mondes nouveaux ou anciens, solitudes des eaux, des forêts, des déserts et des ruines, où René, fuyant la société moderne, cherche en vain la distraction et la

1. *Génie*, p. II L. III, chap. IX. Du vague des passions.
2. *Ibid.*

paix, — ne se prolonge-t-il pas encore dans les *Fleurs du Mal*, et le *Spleen de Paris?* Enfin, Baudelaire a dû admirer avec envie dans Chateaubriand l'écrivain, le poète qui, réalisant presque toutes ses ambitions, est parvenu à faire de l'action la sœur de son rêve : le restaurateur de la foi, l'adversaire de Bonaparte, le diplomate et le ministre, mêlé à tous les grands événements de son époque. Car, lui aussi, nous le savons, aimait le luxe et le faste ; lui aussi, désirait la gloire. Or, même pour un poète, surtout pour un poète romantique, la gloire suprême, n'est-ce point d'être un chef, un conducteur de peuple ?

Mais René, mais tous ces héros de la première génération romantique, — y compris ceux de Byron, les Lara, les Manfred, et Baudelaire, nous le verrons, procède aussi directement de ceux-ci, — ne sont encore, ni des impuissants, ni des dégénérés. Ils ont beau paraître désabusés de la vie, ils sont jeunes : le mal de René est un mal de jeunesse. René peut bâiller sa vie : il n'est las ni de lui-même, ni de la poésie, ni même de l'action, et c'est ce qui le sauve. René, Manfred et leurs semblables, ont sans doute l'esprit troublé, mais le corps est demeuré sain. Malgré les germes de dégénérescence qu'ils transmettront à leurs descendants, ils sont forts. Il y a de la puissance dans leur révolte, de la majesté dans leur désespoir. Ils font de leur vie amplifiée par le rêve, une épopée, un drame où ils jouent le premier rôle. A cette épopée, à ce drame, ils savent donner comme décors de grands paysages et de vastes horizons. Ils choisissent, pour se draper dans leur tristesse ou leur désespoir, pour

évoquer Léonidas ou dialoguer avec Lucifer, un temple en ruine sur une montagne de Laconie, le pic d'un glacier, un promontoire que l'océan flagelle de ses vagues sonores. Au vent qui fait frissonner leur chevelure, claquer comme un étendard les pans de leur manteau noir, ils se tiennent debout, en face de l'infini. L'air libre rafraîchit leur front que le soleil empourpre ou qu'argente le clair de lune. Contemporains d'événements formidables, ils assistent à l'écroulement d'un monde, ils voient surgir et s'abîmer un empire. Cette époque leur plaît. Ils n'entendent point se tenir à l'écart. Ils ne sont poètes qu'accessoirement ; ils sont avant tout de grands seigneurs, des « fils de rois », nés pour conduire les armées, imposer des lois aux nations, Une énergie surhumaine les ronge et trouble leur cerveau ; ils se sentent de taille à lutter contre l'enfer ou les cieux, et ils trompent leur fièvre en s'embarquant pour de longs voyages, en se lançant dans des aventures, en luttant et en mourant pour de nobles causes. Il y a du chevalier errant en eux. Malgré le culte idolâtre de leur moi, malgré leur égoïsme ; ils ne se désintéressent jamais complètement de ce qui se passe autour d'eux. En somme, le poète n'a point encore absorbé, tué l'homme : si le poète rêve, l'homme agit.

II

Que seront leurs fils et leurs petits-fils ? Ceux-là devront payer les excès de leurs pères, excès de pensée, excès d'action. Ils hériteront l'imagina-

tion exaltée, l'ambition, l'orgueil, l'égoïsme ; ils sentiront se développer en eux tous ces germes morbides,— mélancolie, désespoir et révolte,—dont les effets produisent le mal du siècle ; mais ils auront perdu la foi, foi en Dieu ou en eux-mêmes, tout en gardant le besoin de croire ; mais ils auront perdu l'énergie. La vie les accablera. Ils se consumeront à s'analyser sans cesse et deviendront ainsi des impuissants.

Le premier personnage de ce genre que nous rencontrions dans l'histoire du romantisme, est Obermann. Ce frère de René, c'est le bâtard plébéien d'une grande race. Il y a dans Obermann un « philosophe », un idéologue du XVIIIe siècle, mais un philosophe inquiet, un idéologue désabusé qui n'arrive point à se construire un système, à s'expliquer la vie, à se donner par conséquent un but, une raison d'être. De là ce qu'il y a de romantique, de « prébaudelairien » en lui. Essayons de nous préciser :

Donc, Obermann, comme René, comme aussi l'Amaury de Sainte-Beuve, appartient à cette génération sur qui pèse le poids mort de tout le XVIIIe siècle. Elle assiste, non seulement à la décomposition d'une société, mais encore à l'avortement de tous les systèmes philosophiques, de tout l'optimisme à la Condorcet ou à la Rousseau. Le premier sentiment qu'éprouvera un homme comme Oberman, sera donc celui du désaccord entre la société, les hommes, les choses, et ses besoins, ses désirs, son être, son moi[1]. D'autre part, il n'a jamais eu de jeunesse[2] :

1. *Senancourt* : *Obermann*. Ed. G. Michaut, Société des textes français modernes, 2 vol., 1912 : t. I, Lettre I, p. 4.
2. T. I, L. I, p. 4 ; L. II, p. 81.

dès ses premières années, il a traîné après lui l'ennui mélancolique, cette fatigue de vivre avant d'avoir vécu, qui, avec l'absence de passions fortes et de volonté, caractérisent, avons-nous dit, les descendants d'une race usée par l'abus de l'esprit comme par l'abus de l'action. Enfin, nous le savons, il lui manque ce que René possédait malgré tout : le christianisme dont la foi donne un sens à la vie, dont la morale dirige la vie [1]. De là cette misanthropie précoce, incapable de vouloir, incapable d'aimer et de se donner complètement à une cause. Obermann en est réduit à s'exiler, à se réfugier dans la nature d'abord, la nature telle que l'a comprise Jean-Jacques, mais surtout dans la vie intérieure : l'analyse de soi-même. C'est par la souffrance, la souffrance intime, égoïste, produite par une sensibilité suraigüe, qu'il arrive à prendre conscience de son existence propre, individuelle [2] : « Je souffre, pourrait-il dire, donc je suis. » La raison d'être, au moins provisoire, qu'il va chercher maintenant à s'imposer, ce sera donc la défense de son individualité, de son moi, de son existence intérieure, la seule réelle et possible, contre tous les contacts des hommes et des choses. Cette défense est une angoisse de chaque instant : il s'en fait une volupté orgueilleuse et rare, une supériorité sur le reste des humains [3]. Mais qu'est-ce que le moi, pour lui, si ce n'est intelligence et sensibilité, pensées et sensations ? On voit tout de suite que la sensibi-

1. Cf. t. II, L. 49, p. 20 s. ; et pourtant, il souffre de ne pas croire, t. I, L. 43, 186.
2. T. I, L. 1. p. 5.
3. T. I, L. II, p. 10-11.

lité l'emporte sur l'intelligence, que les sensations l'intéressent plus que les pensées. A ce jeu d'analyse, ce qui finit par s'user, par se détruire, c'est précisément l'intelligence : l'individualisme tue l'individualité, châtiment que le héros romantique finit toujours par s'infliger à lui-même. En effet, si l'atavisme philosophique fait qu'Obermann est encore tourmenté de connaître, de savoir, il lui est impossible de s'arrêter à un système. Il n'y a pas de loi, y a-t-il même une réalité[1] ? Ainsi, impuissante, la raison s'use en lui avec la volonté. Que lui apprend donc cette auscultation perpétuelle et douloureuse, sinon que la vie est le rêve d'un rêve, ou que lui-même, tout au moins, est incapable de vivre[2] ? Il voit l'infini entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être[3] ; et pourtant, lui qui hait la misère[4], il voudrait être heureux ; il a besoin de bonheur, et il est né pour souffrir[5]. De là le désenchantement, le pessimisme. Cœur avide d'émotions et qui cherche l'absolu, ne sent-il pas que tout effort est vain[6] ? Il perd même, perte irréparable, le désir. C'est l'ennui, l'ennui qui damnera Baudelaire. Alors il songe au suicide[7], mais la volonté lui manque pour exécuter ce vague projet. Il a recours aux excitants : le thé qui achève de lui affaiblir les nerfs, le vin qui lui égare le cerveau[8].

1. T. II, L. 43, p. 72.
2. T. II, L. 71, p. 136-137.
3. T. I, L. 18, p. 74.
4. T. I, L. 12, p. 61 ; L. 20, p. 77.
5. T. I, L. 11, p. 59.
6. T. II, L. 48, p. 17-18.
7. T. I, L. 41, p. 166-171.
8. T. II, L. 64, p. 92, 99 ; L. 89, p. 225.

Le détraquement commence [1]. Plus rien ne l'intéresse : l'amour passe comme une ombre et il ne lèvera même plus le bras pour l'étreindre [2] ; la nature même cesse d'être un refuge [3]. Il aboutit ainsi à une sorte de nirvâna : — tout est illusion, même la vie individuelle, — à une sorte d'anéantissement factice :

Si j'arrive à la vieillesse, si, un jour, plein de pensées encore, mais renonçant à parler aux hommes, j'ai près de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place ma chaise sur l'herbe courte, et que de tranquilles marguerites soient-là devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, afin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie [4].

C'est ainsi qu'Obermann, frère pauvre et bâtard de René, unit Jean-Jacques à Baudelaire, la sensibilité du XVIIIe siècle à l'ennui baudelairien, « le retour à la nature » au bouddhisme des Parnassiens.

*
* *

Obermann est impuissant à s'adapter aux conditions de l'existence sociale et naturelle, il est impuissant à vivre : Adolphe est impuissant à aimer.

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de savoir si Baudelaire a subi l'influence de Senancour ou de Benjamin Constant : ni son œuvre, ni sa biographie, ni ses lettres ne nous permettent d'affirmer qu'il ait même lu, bien que cela soit vraisemblable,

1. T. II, L. 64, p. 90-91.
2. T. I, L. 26, p. 97 ; L. 40, p. 150 s.
3. T. II, L. 75, p. 147.
4. T. II. Lettre 91 et dernière, p. 246.

le grand roman de l'un et l' « anecdote » de l'autre. Ce qui nous intéresse, ce que nous nous proposons, c'est d'établir les ascendances romantiques de Baudelaire ; voilà pourquoi il nous faut suivre les transformations et les avatars d'un type dont les caractères principaux, ceux qui le définissent, se retrouvent dans l'œuvre, l'esprit, la sensibilité de notre poète.

Ainsi qu'Adolphe, par exemple, et pour les mêmes causes, Baudelaire s'est révélé à nous impuissant à aimer [1].

L'histoire de sa vie sentimentale, de sa liaison servile avec la Vénus noire, de son roman avorté, par sa faute, avec Mme Sabatier, nous fait songer souvent à la confession d'Adolphe. Et sans doute, ce serait une erreur de pousser trop loin le parallèle : Constant et Baudelaire viennent de pôles opposés ; Constant, ne l'oublions pas, est un calviniste, un Suisse romand, un Lausannois d'origine ; il appartient donc à un monde auquel notre poète fut toujours étranger et hostile [2]. Mais, si les deux hommes représentent des races d'esprits sans affinités entre elles, ils ont subi les mêmes ambiances, ils ont été atteints l'un et l'autre par la même contagion.

1. C'est ce que M. Paul Bourget a bien reconnu, lorsque, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, il a joint en appendice à son étude sur B. une seconde étude sur Adolphe-Constant.

2. Il faudrait d'ailleurs se garder de prendre Constant pour un véritable romantique, comme de voir dans Adolphe un portrait trop ressemblant. En réalité, Constant s'est calomnié, ce que fera d'ailleurs volontiers Baudelaire. Ajoutons qu'il serait intéressant d'étudier les effets littéraires du moralisme calviniste, du scrupule protestant, de l'inquiétude protestante, de l'impuissance romande de se réaliser et de s'exprimer, non seulement chez B. C., mais encore chez Amiel ou Rod : ils sont analogues à ceux du romantisme et ressemblent au « mal du siècle ».

Voilà pourquoi Adolphe, s'il n'est pas ancêtre direct comme René, est pour Baudelaire ancêtre collatéral.

Quelles sont les causes morales, intérieures, qui rendent Adolphe impuissant à aimer, qui le poussent à se tourmenter lui-même, tout en faisant mourir à petit feu Ellénore? Il y a d'abord l'égoïsme, cette conséquence fatale de l'individualisme romantique. Adolphe aussi est en réaction contre son milieu, incapable de s'adapter aux traditions et aux lois : ne sent-il pas, dit-il, « un désir ardent d'indépendance, une grande impatience des liens dont j'étais environné, une terreur invincible d'en former de nouveau [1] ? »

Que cherchera-t-il donc dans l'amour? Il n'y cherchera point le mariage, un établissement, un foyer ; ni même la passion désintéressée, le dévouement, le don de soi : il y cherchera la satisfaction d'un caprice, de son amour propre. Rappelons ici les débuts de sa liaison avec Ellénore : Un jeune homme de sa connaissance est parvenu à se faire agréer comme amant par « une des femmes les moins insipides » de la société où vit Adolphe ; ce dernier, piqué d'émulation, se jure d'avoir, avec le même succès, la même aventure [2]. Il est distrait, ennuyé, ne sait à quoi employer son existence : un divertissement s'offre à lui, son imagination s'en empare. Voilà le point de départ; il nous révèle dans Adolphe, et c'est une autre cause de son impuissance d'aimer, un libertin comme on l'était

1. *Adolphe* : chap. I.
2. Chap. II.

au XVIIIe siècle, car le siècle qui vient de finir, pèse sur lui comme sur Obermann et René, — mais un libertin d'une espèce particulière : triste, ayant l'esprit surexcité davantage encore que les sens, et désabusé. La contagion romantique, nouvelle cause, s'est, en effet, emparée de ce jeune homme si pareil, au fond, à un chevalier de Boufflers. Adolphe aussi, est las avant d'avoir vécu ; la pensée de la mort l'obsède :

Je ne trouvais qu'aucun but ne valait la peine d'aucun effort [1]. Vous connaissez ma situation, écrit-il ailleurs, ce caractère qu'on dit bizarre et sauvage, ce cœur étranger à tous les intérêts du monde, solitaire au milieu des hommes, et qui souffre pourtant de l'isolement auquel il est condamné [2].

C'est toute la sensibilité romantique, elle se superpose en quelque sorte à la sensualité du libertin XVIIIe siècle ; elle l'exalte à la fois, ce libertin, et lui enlève sa hardiesse, elle le rend violent et timide, l'ironie amère remplace l'esprit léger. A la recherche des plaisirs faciles et des liaisons peu dangereuses, elle substitue la manie des passions. Avec cela on fait son malheur et le malheur des autres. Avec cela on s'atrophie le cœur au profit des sens et du cerveau, et c'est encore une cause principale d'impuissance. « Lisez ces lettres qui vous instruiront du sort d'Adolphe ; vous le verrez dans bien des circonstances diverses toujours la victime de ce mélange d'égoïsme et de sensibilité qui se combinait en lui pour son malheur et celui des autres [3]. » De là cette duplicité : on se ment

1. Chap. I.
2. Chap. III.
3. Lettre à l'éditeur.

à soi-même et l'on ment par tous ses actes, par toutes ses paroles à la personne aimée. Parce qu'on a commis une faute initiale : on a cherché l'aventure par gageure, par égoïsme ; on est parti sous l'impulsion d'une idée, non d'un sentiment. On a échauffé cette idée par l'imagination et, ce qu'on s'applaudissait de feindre, on a fini par l'éprouver. Insincère au début, Adolphe portera toujours le châtiment d'avoir pris cette mauvaise route : « Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison d'amour, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle [1] ! »

Et voici la suprême et dernière cause d'impuissance : lorsque l'impulsion initiale n'a point été donnée par le cœur, mais par le cerveau, l'imagination, les sens ; lorsqu'on a pris sans se donner, lorsqu'on a manqué de sincérité à l'égard de soi, et de l'autre, on demeure, même et surtout aux moments les plus passionnés, extrêmement lucide. On ne cesse de s'analyser ; or, s'analyser, n'est-ce point se détruire ? On s'analyse d'autant plus volontiers que, une fois encore, ces premiers enfants du XIXe siècle conçus par les vieillards de l'ancien régime — et les pères et les fils ne se comprendront plus, — ont hérité précocement d'une expérience desséchante. Avant de vivre, ils ont vécu.

Je hais cette vanité qui s'occupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait, qui a la prétention de se faire plaindre en se décrivant, et qui, planant indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir [2].

1. Chap. III.
2. Réponse à l'éditeur.

Terrible condamnation prononcée contre Adolphe par Benjamin Constant lui-même, avec toute sa rigueur de calviniste. Et il en ajoute une autre : celle de manquer de caractère. Le manque de caractère est la conséquence logique de la faiblesse native, de la ruine de l'individu par l'individualisme. L'orage des passions romantiques peut faire illusion par son bruit : mais il ne suffit pas, pour être un caractère, d'être une intelligence lucide, une sensibilité raffinée. Un homme de caractère, c'est toujours un homme de cœur et de volonté. Un homme de caractère, c'est un homme capable d'unité, qui ne se laisse pas décomposer par l'analyse et dépolariser par les impressions infinies : Adolphe manque donc de caractère, il est impuissant à aimer, « parce que ses qualités prennent leur source dans ses émotions et non dans ses principes [1]. » Voilà ce qui condamne ceux qui, précisément, prennent l'individualisme pour un principe.

III

Baudelaire, avons-nous dit, n'a subi l'influence de Chateaubriand que de haut. En revanche, celle de Sainte-Beuve sera directe et profonde, — plus profonde, croyons-nous, qu'on ne l'a jusqu'à maintenant supposé. C'est par Amaury qu'on peut établir une filiation entre Baudelaire, Obermann et Adolphe.

Notons tout d'abord que les relations de Baude-

1. Lettre à l'éditeur.

laire avec Sainte-Beuve sont personnelles[1]. Vis-à-vis du grand critique, le grand poète a toujours su prendre une attitude déférente d'admirateur ; bien plus, il s'est comporté comme un disciple à l'égard d'un maître. C'est en 1844, pour la première fois, qu'il se hasarde à lui écrire, à lui envoyer précisément ces vers où il nous parle de sa jeunesse, du collège et de ses lectures romantiques[2]. Reprenant à son compte une parole de Stendahl, « j'écris, avoue-t-il, pour une dizaine d'âmes que je ne verrai peut-être jamais, mais que j'adore, sans les avoir vues[3], » et il souligne. En 1862, il se déclare toujours « l'amoureux incorrigible des *Rayons jaunes* et de *Volupté*[4] ». Le 15 mars 1865, de Bruxelles, il écrit encore :

Le soir, après le dîner, je relis *Joseph Delorme*, avec Malassis. Décidément, vous aviez raison : *Joseph Delorme ;* c'est *Les Fleurs du Mal* de la veille, La comparaison est glorieuse pour moi. Vous aurez la bonté de ne point la trouver offensante pour vous[5].

Le 15 janvier 1866 :

J'ai tâché de me replonger dans *Le Spleen de Paris* (poèmes en prose), car ce n'était pas fini. Enfin, j'ai l'espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau *Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique* à chaque accident de sa flânerie, et tirant de chaque objet une morale désagréable..... Joseph Delorme est venu là tout naturellement. J'ai repris la lecture de vos poésies *ab ovo*. J'ai vu, avec plaisir, qu'à chaque tournant

1. Cf. *F. Vanderem. Baudelaire et Sainte-Beuve*, le *Temps présent* 1914.
2. *Œuvres Posthumes*, p. 54 s.
3. *Lettres*, p. 9.
4. *Ibid.*, 326.
5. *Ibid.*, 421.

de page je reconnaissais des vers qui étaient d'anciens amis. Il paraît que, quand j'étais un gamin, je n'avais pas si mauvais goût [1].

Et il continue en indiquant quelles sont, dans les trois recueils de son maître et ami, les pièces qu'il préfère ; il se permet d'ailleurs de formuler quelques critiques. C'est la dernière lettre à Sainte-Beuve que nous trouvions dans la correspondance. Elle nous démontre que, jusqu'à la fin de sa vie, Baudelaire est resté fidèle à ses admirations d'étudiant.

Le jeune Baudelaire a donc subi l'influence de Sainte-Beuve. Et d'abord celle de *Joseph Delorme*.

*
* *

La *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* est une œuvre qui a bien vieilli. Par la forme qui est gauche, affectée, traînant encore après soi des oripeaux classiques. Par le fond, qui est d'un romantisme en décadence. Joseph Delorme, en effet, se trouve, dans la dégénérescence du type, d'un degré plus bas encore qu'Adolphe et qu'Obermann. René pouvait passer pour un héros : Joseph Delorme n'est qu'un personnage falot et sans consistance. On l'a surnommé « un Werther jacobin [2] ». Voyons en lui un Werther beaucoup moins passionné, beaucoup moins artiste, en un mot beaucoup moins vivant que celui de Gœthe, mais encore plus faible, plus malsain, plus malade. Joseph De-

1. *Ibid.*, 493-494 s.
2. Le mot est de Guizot ; Cf. G. Michaut, *Sainte-Beuve avant les Lundis* ; Paris, 1913, p. 172.

lorme est sans auréole : plébéien jaloux, qui ne fréquente pas le grand monde, ni même la grande nature, mais se traîne au soleil, sur les trottoirs ou dans la banlieue. Cet étudiant en médecine sent le cadavre. Il est plus qu'un impuissant : un raté qui, après des velléités de suicide, meurt phtisique et fou.

Si maintenant, nous cherchons ce qui, dans ce recueil comme aussi, plus tard, dans les *Consolations* et dans les *Pensées d'Août*, a pu, soit au point de vue de l'inspiration, soit à celui de la forme, intéresser et même influencer Baudelaire, nous ne découvrirons, en somme, pas grand'chose. Sainte-Beuve était à l'affût d'innovations rythmiques. Quelques-unes ont dû frapper notre poète : l'emploi voulu des assonances et des allitérations, — on connaît ce vers déjà cité par Théophile Gautier dans sa notice en tête des *Fleurs du Mal* [1] :

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infinie [2]...

— mais surtout, nous le croyons, ces tentatives de disloquer l'alexandrin pour le rapprocher de la prose, dans les pièces d'inspiration intime et populaire. Le poète des *Tableaux parisiens* et des *Petites vieilles* doit peut-être quelques indications à celui de la *Contredanse*, de l'exquis morceau qui débute par ce vers :

Toujours je la connus pensive et sérieuse,

1. *Œuvres complètes* de B., t. I. *Fleurs du Mal*, p. 43.
2. *Notes et Sonnets*, à la suite des *Pensées d'Août* ; *Poésies complètes* de Sainte-Beuve, Ed. Charpentier, Paris 1910, page 457.

de *Monsieur Jean*, du *Joueur d'orgue* et du *Cabriolet* [1].

Baudelaire aimait particulièrement *Le Joueur d'orgue* et *Le Cabriolet* [2]. On y trouve, en effet, comme plus tard dans les *Fleurs du Mal*, de la mélancolie parfois déjà macabre, et du rêve accroché aux détails les plus journaliers, les plus vulgaires, les plus repoussants. Ainsi, le lamentable joueur d'orgue, ce mendiant qui chemine,

Courbé sous son fardeau, gagne-pain de misère,

dans la poudre de la montée, à la portière de la voiture où songe le poète :

... Soudain le soleil éclata,
Et l'orgue, au même instant, comme s'il eût pris flamme,
Fêta d'un chant l'aurore et pria comme une âme.

Ainsi, le *Cabriolet* qu'il faut entièrement citer, tant ces quelques vers offrent d'analogie avec la poésie baudelairienne :

Dans ce cabriolet de place j'examine
L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés :
Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.
Comment l'homme peut-il ainsi tomber ? pensai-je,
Et je me reculais à l'autre coin du siège.
— Mais Toi, qui vois si bien le mal à son dehors,
La crapule poussée à l'abandon du corps,
Comment tiens-tu ton âme au dedans ? Souvent pleine
Et chargée, es-tu prompt à la mettre en haleine ?

1. Les deux premières pièces dans les poésies de Joseph Delorme, page 75 s. et 95 s. de l'édition citée ; les trois autres dans les *Pensées d'Août*, 306 s., 387 s., 345 s.

2. Voir lettre à Sainte-Beuve du 14 janvier 1870, *Lettres*, p. 494-495.

Le matin, plus soigneux que l'homme d'à côté,
La laves-tu du songe épais ? et dégoûté,
Le soir, la laves-tu du jour gros de poussière ?
Ne la laisses-tu pas sans baptême et prière
S'engourdir et croupir, comme le conducteur
Dont l'immonde sourcil ne sent pas sa moiteur ?

Ce qui devait impressionner le jeune Baudelaire, c'est tout ce qu'il pouvait dénicher déjà de macabre et de malsain dans les poésies de Sainte-Beuve. L'*Ode sur le Suicide* [1], *Ma Muse*, cette muse pauvre et phtisique :

Elle chante parfois, une toux déchirante
La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri
Et lance les graviers de son poumon meurtri [2] ;

ou le début de *Dévouement* [3] :

Une nuit, le teint vert, les dents noires, l'œil louche,
Plié sur mon séant un bras hors du rideau,
Remêlant quelque poudre au fond d'un verre d'eau,
M'assoupir lâchement sous une double dose ;

ou cette description d'un noyé qu'on repêche [4] :

De grand matin venus, quelques gens de l'endroit,
Tirant par les cheveux le corps méconnaissable,
Cette chair en lambeaux, ces os chargés de sable...

Mais, parmi toutes ces pièces, il en est une qui, par la vision, par le symbole, annonce directement les *Fleurs du Mal :* ce sont les fameux *Rayons jaunes* [5].

1. *Poésies de Joseph Delorme*, page 36 s., éd. cit.
2. 85 s.
3. 93 s.
4. *Le creux de la vallée*, 103 s.
5. 68 s.

Sainte-Beuve a trouvé son thème dans une lettre de Diderot à Mlle Voland [1]. Sans doute, les *Rayons jaunes* ne sont pas un chef-d'œuvre : la facture en est gauche et la forme mal adaptée au sujet ; néanmoins, ce poème étrange a frappé Baudelaire. En voici d'ailleurs l'analyse :

Un dimanche soir, Joseph Delorme est assis près de sa fenêtre ; les promeneurs rentrent chez eux, bourgeois et boutiquiers, ouvriers en habits de fête. Ils font du bruit et Joseph essaie en vain de lire. Un dernier rayon de soleil jaunit les rideaux blancs, et tout devient jaune, dans la pensée et dans le rêve du poète. Alors il évoque son enfance religieuse, la foi qu'il a perdue, tout ce qui symbolisait cette foi : les cierges jaunes sur l'autel, l'ivoire jaune du crucifix, les pages jaunies du missel, le front jauni du vieux prêtre qui commence la messe. Puis, c'est la pensée de la mort qui l'obsède : il se souvient d'avoir vu mourir sa bonne vieille tante, il songe que sa mère mourra elle aussi ; il songe qu'à son tour il mourra dans la solitude et que nul ne viendra planter sur sa tombe des roses jaunes et de jaunes soucis. Cette pensée l'accable à un tel point que, pour la fuir, il descend dans la rue et, mêlé à la foule des ivrognes, va noyer son angoisse dans un cabaret... Telle est cette pièce dont Baudelaire avoue, en 1862, qu'il est demeuré « amoureux incorrigible [2] ».

1. Il cite le passage en note à son poème.
2. *Lettres*, 326.

*
* *

Dans la même lettre, il s'avoue également « amoureux incorrigible » de *Volupté*.

Nous venons de relire ce roman et nous l'avons achevé avec la conviction qu'il a dû exercer sur Baudelaire une très grande influence ; nous estimons que cette influence dépasse de beaucoup celle de *Joseph Delorme* et qu'elle n'a pas été jusqu'à ce jour suffisamment mise en lumière.

Quelle influence donc le roman de Sainte-Beuve a-t-il pu exercer sur Baudelaire ? Reprenons les vers que ce dernier lui consacre, toujours dans la même pièce autobiographique déjà si fréquemment citée :

Ce fut dans ce conflit de molles circonstances,
Mûri par vos sonnets, préparé par vos stances,
Qu'un soir, ayant flairé le livre et son esprit,
J'emportai sur mon cœur l'histoire d'Amaury.
Tout abîme mystique est à deux pas du doute. —
Le breuvage infiltré lentement, goutte à goutte...
A travaillé le fond de la plus mince artère. —
J'en ai tout absorbé, les miasmes, les parfums,
Le doux chuchotement des souvenirs défunts,
Les longs enlacements des phrases symboliques,
— Chapelets murmurants de madrigaux mystiques, —
— Livre voluptueux, si jamais il en fut. —

Et depuis, soit au fond d'un asile touffu,
Soit que, sous les soleils des zones différentes,
L'éternel bercement des houles enivrantes,
Et l'aspect renaissant des horizons sans fin,
Ramenassent ce cœur vers le songe divin, —
Soit dans les lourds loisirs d'un jour caniculaire,
Ou dans l'oisiveté frileuse de frimaire, —
Sous les flots du tabac qui masque le plafond, —
J'ai partout feuilleté le mystère profond

De ce livre si cher aux âmes engourdies
Que leur destin marqua des mêmes maladies,
Et, devant le miroir, j'ai perfectionné
L'art cruel qu'un démon, en naissant, m'a donné,
— De la douleur pour faire une volupté vraie, —
D'ensanglanter son mal et de grater sa plaie.

Ces vers sont importants. Ils nous apprennent que *Volupté*, de tous les livres chers au jeune Baudelaire, est celui dont l'action semble avoir été la plus décisive. C'est au collège, après *Joseph Delorme*, semble-t-il, que le poète a lu pour la première fois ce roman ; plus tard, il a dû l'emporter avec lui durant son voyage forcé de 1842, et l'avoir relu encore lors de son second établissement, définitif, à Paris. Dans la formation intellectuelle de tout écrivain, on rencontre, en effet, presque toujours l'ouvrage d'un maître : cet ouvrage, découvert à une heure où le débutant inquiet et troublé se cherche, agit comme une révélation. Il révèle, en effet, à lui-même l'écrivain en devenir. Il est comme un miroir où cet écrivain retrouve son visage transfiguré.

C'est ainsi que Baudelaire s'est retrouvé dans *Amaury*.

Trois caractères devaient le frapper dans le héros créé par Sainte-Beuve à son image, et à l'image aussi de celui qui se proclamera dès lors son disciple : un catholicisme mystique et vague, une volupté morbide, une puissance anormale d'analyse. Or n'est-ce pas tout le romantisme de Baudelaire ? Ecrit par Sainte-Beuve à un moment où le catholicisme l'attirait, en même temps qu'il se sentait malheureux et souffrait de ne pouvoir trouver sa voie ; à un moment de luttes intérieures et de dou-

tes qui réagissaient sur sa propre sensibilité, cet ouvrage, en effet, est une œuvre romantique par excellence. C'est à la fois de Chateaubriand, de Benjamin Constant et de Senancourt que ce livre procède, et cela est voulu. On sent presque à chaque page, dans *Volupté*, le désir de rivaliser avec ces trois précurseurs, surtout avec le premier dont Sainte-Beuve a toujours malaisément supporté la gloire. De là ces « morceaux » qui sont de la virtuosité pure ; cette fin postiche, si peu vraie, si peu sincère ; ce vocabulaire qui annonce le jargon de certains symbolistes, cette écriture précieuse et prétentieuse, ces phrases dont l'harmonie est si laborieusement calculée, ces longueurs, ce manque d'action ; en un mot, tout ce côté artificiel, « littéraire », qui nous gâte un roman remarquable à tant d'autres égards. Mais ce qui fait de *Volupté* une œuvre malsaine, c'est le mélange perpétuel de mysticisme et de sensualité. Ce mélange, dira-t-on, existait déjà dans Chateaubriand ; mais d'abord la foi de Chateaubriand était sincère ; mais ensuite la puissance du lyrisme, la beauté des images, en un mot tout ce qu'il y avait de sain et de fort en un tel génie agissait comme un tonique réparateur. En revanche, dans *Volupté* les fautes de goût sont presque des fautes morales[1]. Voilà pourquoi cette œuvre est une œuvre de décadence. Or il est à craindre que cette décadence n'ait particulièrement attiré Baudelaire.

Amaury, en effet, est encore un type de la der-

1. La remarque est de M. G. Michaut, *Sainte-Beuve avant les Lundis*, p. 294.

nière génération romantique : les impuissants par excès d'analyse. Il a beau se convertir à la fin du volume, et devenir prêtre : c'est un dénouement, nous l'avons dit, postiche. Au fond, il n'a pas la foi : il n'a que l'atmosphère de la foi [1]. Dans cette atmosphère catholique, comme dans une serre chaude, il cultive son péché, son vice : la volupté.

Il devrait avoir horreur de l'état misérable aux yeux du chrétien, dans lequel il se trouve tombé ; il a, en réalité, pour lui une secrète complaisance. Car les sermons, et les citations de l'Ecriture, et les passages de saint Martin ou de Port-Royal, et les invocations et les élancements mystiques ne doivent point nous décevoir. Décidément, Sainte-Beuve est trop *intelligent*. Il a commencé à s'étudier pour se guérir ; et il a continué pour le plaisir de s'étudier, de se rendre compte à lui-même des origines de son anémie morale, des sources lointaines de sa faiblesse, des répercussions en son âme trop tendre des multiples influences subies. Il s'est trop bien expliqué quel il était ; et, pour se l'être expliqué, il s'est excusé d'abord, il s'est ensuite persuadé qu'il ne pouvait lutter efficacement contre sa nature même, contre ses instincts, contre tout ce qui est inné en lui, sans qu'il y soit pour rien. Et enfin, se prenant comme objet de ses méditations, il s'est aimé : il s'est trouvé plus riche en émotions subtiles, plus fécond en complexités captivantes, plus abondant en perplexités dramatiques, qu'il ne l'avait peut-être supposé ; il s'est complu à voir germer et grandir en lui les végétations luxuriantes et malsaines des passions, des désirs, des voluptés, des séductions tortueuses ; il a pris plaisir à contempler dans son âme la floraison des fleurs du mal [2].

M. Michaut a sans doute écrit « fleurs du mal » avec intention, en pensant à Baudelaire. Comme celui-ci, en effet, devait se reconnaître dans les analyses de *Volupté !* Il y retrouvait ses propres expériences de l'amour, sa propre conception de la femme, toutes les causes de son impuissance d'aimer.

1. *Volupté*, nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1912, p. 231.
2. G. Michaut, *op. cit.*, p. 291.

Comme Amaury, ne sentait-il point que le christianisme, le catholicisme était inné en lui, « suc du premier allaitement », « air natal » dont les poumons sont encore remplis [1] ? Et puis, comme Amaury toujours, comme Sainte-Beuve lui-même qui procède à la fois, ici, de Pascal et de Chateaubriand, ne se sentait-il point déchiré, dans cette atmosphère de la foi sans la foi, par l'effrayant dualisme intérieur, la lutte sans fin entre l'âme et la chair ?

Comme un combat qui se livre incessamment en nous sans pouvoir se trancher d'un côté ni de l'autre, et l'âme en prostration, qui est le prix du combat, sert aussi de champ de bataille et subit tous les refoulements contraires, et ne sait, à la fin de chaque journée, à qui elle appartient [2] !

Comme Amaury enfin, tourmenté par la soif d'une affection pure, ne confessait-il point tout ce qu'il y a de sacré dans l'amour, et de rédempteur ? Ne cherchait-t-il pas, lui aussi, une madone à implorer ? Mais, hélas ! il avait corrompu la source d'amour sincère que tout homme porte en son cœur, d'abord par les pensées, l'imagination, ensuite par les actes coupables dont il avait prit l'habitude.

Comme le divorce de l'amour et des sens se fait vite, forcément ! douleur ou dégoût, comme leur distinction profonde se manifeste ! A mesure que les sens avancent et se déchaînent en un endroit, l'amour vrai tarit et s'en retire... De là aussi, dans l'excès des diversions sensuelles, et passé un certain terme, la ruine en nous de la puissance d'amour... Dans un bon nombre de sensibilités orageuses que la religion n'a pas dirigées, mais que le vice ou la vanité n'ont pas entièrement perdues, c'est donc quand les sens ont jeté leur premier feu et que leur

1. *Volupté*, p. 306-307.
2. P. 248.

violence fait moins de bruit au dedans, que l'âme malade discerne plus clairement sous la leur la voix de l'amour, la voix du besoin de l'amour [1].

Ainsi, la volupté, « inexprimable séduction », « s'est convertie par degrés en habitude ; mais sa fatigue monotone n'ôte rien à son empire. » De là tous ces « mécomptes amers » dont souffrent Amaury et Baudelaire, son disciple [2]. De là cette horreur de la femme, pour l'un comme pour l'autre « idole et symbole, révélation et piège [3] ». De là, ces alternances qui vont « de la convulsion grossière à l'amour platonique [4] » ; de là, encore et toujours, cette impuissance d'aimer et de vivre, impuissance dont on ne peut sortir que par une totale, énergique et douloureuse conversion.

Baudelaire adolescent a donc vu dans l'histoire d'Amaury un « livre voluptueux, si jamais il en fut ! » Ne pouvons-nous supposer que, vieilli, malade et solitaire, en reprenant cet ouvrage favori après les expériences et les souffrances de son âge mûr, dans la misère de son exil à Bruxelles, il a tiré de sa lecture une conclusion différente ? Alors sans doute il a compris ce roman comme Sainte-Beuve avait désiré qu'il fût compris : un examen de conscience, une confession et, par cela même, un esssai d'apologétique expérimentale dont le but devait être, en les mettant en garde contre le poison dissolvant de la volupté, de ramener les jeunes et derniers romantiques à la religion chrétienne.

1. P. 44-45.
2. P. 4-5.
3. P. 61.
4. P. 126.

La publication de *Volupté* produisit l'effet contraire, malgré sa grave préface. Il ne pouvait en être autrement ; mais, pour conclure comme nous avons commencé, il n'en demeure pas moins certain que l'influence exercée par ce livre sur le poète des *Fleurs du Mal* a été profonde et durable.

IV

Baudelaire devait subir une dernière influence : celle de Théophile Gautier, pour être plus précis, celle du Théophile Gautier romantique.

Disons-le tout de suite : influence toute superficielle. Gautier ne saurait être placé, vis-à-vis de Baudelaire, sur le même plan que Sainte-Beuve. Il est vrai que les deux poètes sont amis, en apparence amis intimes : ils se sont rencontrés pour la première fois vers le milieu de 1849, à l'hôtel Pimodan [1] ; dès 1852, ils se tutoient [2]. Il est vrai aussi que Baudelaire professe officiellement pour Gautier une admiration sans bornes : il lui dédie les *Fleurs du Mal* et, dans cette dédicace, il l'accable de compliments sonores : « poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises [3] ». Plus tard, en mai 1853, dans l'*Artiste*, il consacre à son maître et ami une étude, importante pour la définition de son esthétique, où la louange n'est certes pas mé-

1. *Gautier*, préface des *Fleurs du Mal*, Œuvres complètes de B. Tome I, p. 1.
2. Voir la première lettre à Gautier, mars 1852, *Lettres*, p. 32.
3. La première version de la dédicace est encore plus flatteuse. Cf. *Œuvres posthumes*, p. 9-10.

nagée[1] ; enfin, la seconde conférence qu'il donne au printemps de 1864 au Cercle des Arts à Bruxelles, a pour sujet celui qu'il salue comme « le plus grand poète du siècle[2] ».

Cependant, les deux hommes diffèrent « comme l'eau et le feu », dira fort justement M. Raynaud[3], et il ajoute : « Physiquement et moralement ils sont aux antipodes. Ils ne sont pas de la même race. » Gautier a toujours eu la vie relativement facile, avec surtout d'heureux débuts ; il est fort, d'une beauté olympienne. Il jouit d'une santé parfaite. Il travaille sans peine. Il n'a pas d'idées et ne veut pas en avoir, il ne s'intéresse qu'aux formes et au monde extérieur ; il a plus qu'aucun autre le culte de l'art pour l'art. Il est sensuel, pas du tout sentimental, et ce n'est point les femme qui le feront souffrir. Quel contraste, cette vie, avec la vie douloureuse de Baudelaire ; ce talent limité, purement plastique, avec ce génie tourmenté, mais créateur et puissant, tout pénétré de spiritualisme ! Peut-on relire *Emaux et Camées* après les *Fleurs du Mal ?* Voilà pourquoi l'on ose soupçonner, avec quelque raison, l'enthousiasme de Baudelaire pour Gautier de n'être pas toujours sincère, ni désintéressé toujours. De fait, le 22 janvier 1851, Baudelaire écrit

1. *Théophile Gautier*, p. 151 s. de l'*Art romantique*, tome III des *Œuvres complètes*. A compléter par les pages consacrées à Gautier dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, p. 344 s. du même volume.

2. Cf. *Crépet*, page 157, et le témoignage de Camille Lemonnier, pages 250-253 du même volume.

3. *E. Raynaud* : *Baudelaire et Théophile Gautier*, Mercure de France, 16 octobre 1917.

sur l' « Ecole païenne » un article violent dans lequel Théo n'est pas cité, mais son nom se lit entre les lignes [1].

Théophile Gautier a-t-il exercé une influence réelle sur Baudelaire ? M. Dérieux l'affirme [2] et M. Raynaud le nie. La vérité, naturellement, est entre les deux. Vouloir reconnaître dans les *Fleurs du Mal* des thèmes empruntés à la *Comédie de la Mort*, des imitations, de trop directes réminiscences, c'est pousser bien loin peut-être la manie des « sources » : communauté d'inspiration, rencontres d'images ne sont pas synonymes d'emprunts. Cependant, Baudelaire lui-même [3] reconnaît avoir lu et admiré, au collège de Lyon, les poésies de Théo, ses poésies romantiques.

*
* *

Avec sa sensibilité maladive, Baudelaire collégien était, nous le savons, extrêmement impressionnable, influençable par conséquent. Les livres qu'il lisait lui tournaient facilement la tête et lui mettaient en déroute l'imagination. A cet âge, on se passionne, en effet, pour des choses qui plus tard vous paraîtront faibles ou vous laisseront in-

1. *Art romantique*, 301 s. Voir sur les rapports de B. avec G. l'étude citée de M. Raynaud.

2. *H. Dérieux : la Plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier*, Mercure de France, 1er octobre 1917 ; cf. également du même : *Baudelaire*, trois essais, Bâle 1917, page 20 s.

3. « Je me rappelle que, très jeune, quand je goûtai pour la première fois aux œuvres de notre poète, la sensation de la touche posée juste, du coup porté droit, me faisait tressaillir, et que l'admiration engendrait en moi une sorte de convulsion nerveuse ». *Art romantique*. 173-174.

différent ; l'esprit critique n'est pas encore développé, mais on possède en revanche une très grande capacité d'enthousiasme. La crise de romantisme que subissait alors Baudelaire le portait à l'admiration des outrances. A cette époque déjà, la pensée de la mort concrétisée en de terrifiantes images, le devait obséder. Or il se trouve que cette pensée de la mort obsède également Gautier. Comme tous les artistes de sa génération, y compris Baudelaire, le bon Théo est un pessimiste : n'avouera-t-il point aux Goncourt que « les deux vraies notes de son talent, sont la bouffonnerie et la mélancolie noire [1] » ? Gautier n'a pas eu d'idées, c'est entendu : si jamais, en passant, il en a rencontré une dans laquelle il se soit complu, c'est bien celle de la mort. Le spiritualisme en moins, cette conception est identique à la conception de Baudelaire : elle rappelle, elle aussi, le christianisme angoissé, l'art macabre et réaliste du xve siècle.

Baudelaire, dans la dédicace des *Fleurs du Mal*, cite *Albertus*, *España*, la *Comédie de la Mort* : c'est toute l'œuvre de Gautier, à l'époque où celui-ci se croyait encore de bonne foi romantique. Le bric à brac médiéval des premières poésies et d'*Albertus* a pu séduire un instant le jeune Charles par les cadavres et les « charognes » qu'on y rencontre : le *Cauchemar* [2] l'a sans doute impressionné comme les *Rayons jaunes*. En revanche, la *Comé-*

1. *Journal* de 1863, cité par A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, 1906, page 330 : Le pessimisme dans l'art pour l'art.

2. T. Gautier, *Poésies complètes*, éd. Charpentier, tome I, page 22-23.

die de la Mort, le poème de Gautier où l'inspiration est la plus profonde ; *España*, le recueil où l'artiste a su transposer en vers avec le plus de puissance l'art de ces terribles maîtres espagnols, peintres d'ascètes et de martyrs, ont dû le frapper davantage. Les deux courbes si divergentes décrites par le talent de Gautier et par le génie de Baudelaire, se rejoignent un instant ici, avant d'accentuer leur opposition fondamentale.

Si donc influence il y a, elle n'a pu se produire, en passant, que par ces points de contact : il ne faut pas chercher plus avant et plus loin.

V

Pourtant, une autre analogie encore : par des voies différentes, Baudelaire et Gautier vont sortir maintenant du romantisme, ou plutôt, le romantisme va en eux achever son évolution.

Comment ? Notons tout d'abord que l'action désormais est interdite au poète dans la société bourgeoise de Louis-Philippe et du Second Empire. Notons ensuite que le romantisme lui-même est alors en plein désarroi, qu'il s'est discrédité, soit auprès des conservateurs, des utilitaires auxquels il paraît suspect d'idéalisme nuageux, d'outrances anarchiques, soit auprès des révolutionnaires et des socialistes qui lui reprochent un culte exclusif du passé. Dans ces conditions, il ne reste plus au poète qu'à se réfugier dans l'étude, qu'à se cloîtrer dans son art. Il abandonne la politique, car le

libéralisme des épiceries le dégoûte aussi bien que l'égalitarisme des barricades ; il embourgeoise sa vie pour mieux se consacrer à son travail créateur. Ainsi s'élabore et triomphe la doctrine de l'art pour l'art, ainsi le romantisme aboutit au réalisme, au Parnasse.

Essayons de préciser les caractères de cette évolution, tels que nous les retrouvons chez Théophile Gautier par exemple, ou chez Flaubert, mais chez Baudelaire surtout [1].

Donc, l'artiste se consacre entièrement à son œuvre, à la réalisation de son idéal esthétique, sans aucune arrière-pensée politique ou sociale, utilitaire ou moralisatrice. Il évite soigneusement l'actualité qu'il dédaigne. En même temps, précisément parce qu'il est homme de métier, artiste avant tout, il tend de plus en plus à s'objectiver. La poésie perd ainsi ce caractère personnel, dans le sens étroit, qu'elle avait sous le romantisme. Car, de même que maintenant le poète réagit dans la forme contre l'improvisation et le laisser-aller, de même dans l'inspiration il réagit contre la manie de se mettre en scène, de faire sans cesse des confidences, d'ouvrir son cœur à tout venant.

En résumé, l'art obéit toujours à l'impulsion qu'il a reçue du romantisme, mais cette impulsion même le fait sortir du romantisme en modifiant les caractères essentiels de ce dernier. Il en garde pourtant l'esthétique : le but de l'art n'est pas le beau en

1. Cf. Albert Cassagne, *La théorie de l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906.

soi, mais le caractère ; l'effort de l'artiste tend donc uniquement à la représentation de ce caractère. Pour y parvenir, l'artiste doit viser à l'originalité, sans laquelle il ne saurait y avoir œuvre d'art. La personnalité de l'homme, si encombrante chez les romantiques, disparaît, mais c'est pour laisser la place à la personnalité de l'artiste comme tel. L'individualisme romantique va se muer en aristocratisme, et voilà qui définit l'attitude prise par l'écrivain vis-à-vis de la société, de la foule, du bourgeois, du journaliste, de l'homme politique : il s'en écarte avec mépris. En même temps, l'originalité romantique va s'exagérer encore par la recherche voulue de l'étrange, de l'artificiel.

Un autre caractère essentiel du romantisme : la tristesse, se transforme également. Il devient le pessimisme. Le pessimisme est lui-même une conséquence logique de l'aristocratisme : ce dédain pour la société implique nécessairement la négation du progrès, la négation de la perfectibilité humaine, de la bonté naturelle de l'homme. Le réalisme y contribue pour sa part : un idéaliste souffre quand il est obligé de se pencher, pour les décrire, sur les laideurs de la vie et les bassesses de l'homme. Ces aristocrates de l'art, cloîtrés dans leurs rêves, dans leurs visions du passé ou des pays lointains, dans leur culte de la beauté pure, considèrent nécessairement la vie contemporaine comme une décadence. La nature, la matière et leurs exigences sont pour eux autant de contraintes.

Enfin, n'oublions pas les influences philosophiques ou scientifiques, et nous comprendrons aisé-

ment le pessimisme des derniers romantiques et des premiers parnassiens.

Seulement, voici en quoi ce pessimisme diffère du mal romantique : le mal romantique est personnel ; c'est la mélancolie ou la douleur d'un homme sensible qui, par suite d'un hasard malheureux, d'une fatalité dont il est la seule victime, n'a pas trouvé dans l'existence de quoi s'épanouir ou se satisfaire. Le mal romantique est dans le cœur du poète. Le pessimisme, en revanche, est impersonnel : la société, l'univers entier, la nature sont mauvais. Ce n'est plus une attitude, c'est une doctrine.

Tous les caractères de cette évolution se retrouvent dans Baudelaire. L'esthétique de l'art pour l'art, dans son goût pour l'inattendu, l'étonnant, le contre-nature, en un mot pour l'artificiel ; l'aristocratisme qui prend chez lui la forme extérieure du dandysme ; le pessimisme enfin, qui le ramène à la doctrine catholique et aux théories de Joseph de Maistre.

Un très beau côté, parfois émouvant, dans la vie et l'œuvre de Baudelaire, c'est son culte, son respect de l'art. Quelles qu'aient été les défaillances de l'homme, l'artiste, au moins, ne s'est jamais prostitué. Avant tout, au-dessus de l'amour, de la misère, au-dessus de lui-même, il a placé l'art. Cette haute conception a été pour lui comme pour son œuvre le salut. Il a manqué de volonté dans la conduite de son existence, il n'en a jamais manqué dans l'élaboration de son œuvre. Il n'a jamais transigé avec le goût du public, jamais flatté ses lecteurs ; même dans sa plus grande détresse,

jamais cherché à faire de l'argent. « La littérature doit passer avant tout, avant mon estomac, avant mon plaisir, avant ma mère, » écrit-il, en soulignant, à M. Ancelle, le 23 octobre 1864 [1]. Il a toujours été difficile vis-à-vis de lui-même, se méfiant de soi, travaillant sans cesse ses vers, attendant de longues années avant de les réunir en recueil, évitant l'improvisation comme un péché mortel. Sa vie d'artiste est un exemple parfois héroïque de désintéressement. Il convenait de l'affirmer à la fin d'un tel chapitre où les ascendances romantiques du poète ont été mises en lumière dans ce qu'elles contiennent surtout de morbide et de malsain.

1. *Lettres*, p. 382.

CHAPITRE VII

L'INFLUENCE ANGLO-SAXONNE ; BAUDELAIRE ET POE

Le romantisme de Baudelaire ne s'explique point seulement par l'influence de Chateaubriand ou de Sainte-Beuve, par des affinités avec Obermann et Adolphe : il s'explique encore par l'influence anglo-saxonne, par les affinités indéniables qui existent entre le génie de Baudelaire et le génie anglais.

Notons tout d'abord que Baudelaire connaissait parfaitement l'anglais, jusque dans ses nuances : ses traductions de Poe nous le démontrent. Sa mère qui, ne l'oublions pas, était née à Londres en 1793, le lui avait appris, pour ainsi dire, dès sa naissance[1]. Elle l'avait élevé, nous le savons, à la manière anglo-saxonne. Bref, l'atavisme, l'éducation, les goûts, le tempérament, la mode aussi — pour faire allusion au dandysme, — tout prédisposait notre poète à subir l'ascendant des poètes anglais.

1. *Crépet*, page 7.

I

De même que nous avons établi la généalogie romantique de Baudelaire, de même nous pouvons établir sa généalogie anglo-saxonne, et l'une est le complément de l'autre.

Le premier ancêtre, nous le retrouvons dans Hamlet. Hamlet est un raffiné, un artiste, un dandy, un « humouriste » amateur de paradoxes et de plaisanteries macabres. Analyste impitoyable de soi-même et des autres, il ne devient un homme d'action que pour venger son père ; et ses nerfs le soutiennent alors plus que son énergie. Jusqu'à la mort du roi légitime, il a pu vivre noblement, tranquillement, en dilettante, en humaniste, se vouer à l'art et à l'étude. Ses qualités dominantes : imagination, sensibilité, se sont développées à l'excès. Et voici que, subitement, fondent sur lui le malheur et le crime. La laideur de l'âme humaine lui est brutalement révélée. Représentez-vous l'effet de ces catastrophes sur une telle imagination, une telle sensibilité : c'est une tension nerveuse qui va conduire rapidement le prince Hamlet au dégoût, à la révolte, au désespoir, aux hallucinations et à la folie, au meurtre enfin et à la mort. Car il est un de ces héros shakespeariens que Taine définit ainsi : « L'imagination effrayante, la vélocité furieuse des idées multipliées et exubérantes, la passion déchaînée, précipitée dans la mort et dans le crime, les hallucinations, la folie, tous les ravages du délire lâché au travers de la volonté et

de la raison, voilà les forces et les fureurs qui les composent [1]. »

Notons cependant deux caractères par lesquels Hamlet diffère des autres héros shakespeariens et se révèle comme le prototype de l'homme moderne, du personnage romantique : cette déliquescence de l'individu par hypertrophie du cerveau et par excès d'analyse ; ce pessimisme qui, né d'un état d'esprit purement personnel, devient toute une doctrine. « Sa pensée habite déjà le cimetière ; pour cette philosophie désespérée, l'homme vrai, c'est le cadavre [2]. »

Voilà pourquoi Hamlet devait impressionner si vivement les poètes romantiques. Gœthe, expliquant la psychologie de son Werther, écrit dans ses Mémoires :

> Hamlet et ses monologues étaient comme des revenants qui ne cessaient de faire leur vacarme dans tous les jeunes esprits. Chacun savait par cœur les passages principaux et se plaisait à les réciter ; chacun croyait devoir affecter autant de mélancolie que le prince de Danemark, bien que nul d'entre nous n'eût vu apparaître de fantôme ou n'eût un père à venger [3].

C'est ainsi que l'ombre d'Hamlet passe très souvent entre les vers des *Fleurs du Mal* :

> Contemplons à loisir cette caricature
> Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
> Le regard indécis et les cheveux au vent [4]...

1. *Histoire de la littérature anglaise*, 2e édition, 1866, t. II, p. 233.
2. *Taine*, 257.
3. *Aus meinem Leben*, IIIe p., L. 13.
4. *La Béatrice*, CXV.

Cette ombre, cette caricature, c'est Baudelaire lui-même. Et il se prend à philosopher comme le prince de Danemark au milieu des fossoyeurs :

— Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant ?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant,

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau ;

A moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps [1].

Hamlet et Baudelaire, c'est le même cruel mélange d'ironie et d'horreur, de gaieté lugubre et de fantaisie macabre :

Je suis de mon cœur le vampire,
— Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire [2] !

le même mépris de la femme :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût [3] ;

le même mépris de l'homme :

L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égoût [4] ;

1. *Les petites vieilles*, XCI. Cf. *Hamlet*, la fameuse scène XIX.
2. *L'Héautontimoroumenos*, LXXXIII. « Mes tablettes !... Il « convient d'y noter qu'on peut sourire, sourire toujours, et n'être « qu'un scélérat. » Sc. V.
3. *Le Voyage*, CXXVI.
4. *Ibid.*

le même spleen pour lequel le royaume de Danemark, le monde entier n'est qu'une vaste prison :

> Quand la terre est changée en un cachot humide,
> Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
> S'en va battant les murs de son aile timide
> Et se cognant la tête à des plafonds pourris [1] ;

la même manière de raisonner et de philosopher, en apparence froidement, sur son angoisse, ses remords, son désespoir, pour conclure que la vie est un rêve, ou plutôt un cauchemar « multiforme et sans trêve [2] » ; et parfois les mêmes cris de terreur devant cet abîme plein d'épouvante :

> Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre [3] !

« Mourir, dormir ! » c'est ainsi que le cri de Baudelaire répond à la plainte d'Hamlet. C'est ainsi que Hamlet, ancêtre de tous ceux qui cherchent à se venger par la mort « d'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve [4] », est, encore une fois, le prototype du pessimisme et du dandysme baudelairiens.

*
* *

« Le plus parfait type de Beauté virile est Satan, — à la manière de Milton » : telle est la conclusion d'un long passage où, dans ses journaux intimes,

1. *Le Spleen*, LXXVIII. Cf. sc. VII.
2. *Le Gouffre*, Suppl. XVI.
3. *Le Léthé*. Pièces cond., CXXVIII. Cf. le fameux monologue de la sc. VIII.
4. *Le Reniement de saint Pierre*, CXVIII.

Baudelaire donne et commente la définition de son « Beau [1] ».

Cette note a son importance et il vaut la peine de la commenter à notre tour, car elle nous apprend ce que le grand poète français cherchait dans la poésie anglaise. Il y cherchait du romantisme, mais un romantisme que les romantiques de son pays et de sa langue ne pouvaient pas lui donner, c'est-à-dire un individualisme viril, énergique et fort, car Baudelaire avait la nostalgie de la force, de l'énergie, de la virilité.

Or voici précisément en quoi des héros comme ceux de Byron, comme Hamlet, malgré sa folie, comme le Satan du *Paradis perdu*, — voici en quoi ces individualistes et ces révoltés diffèrent d'un René, d'un Obermann, d'un Adolphe, d'un Joseph Delorme, ou d'un Amaury : ils agissent de toute la puissance de leurs énergies tendues jusqu'à la chute, jusqu'à la mort, et, vaincus, ne capitulent jamais. Ils se révoltent, ils ne se lamentent point. C'est qu'ils appartiennent à une race que le climat et l'histoire, la terre et l'océan, les lointains et barbares ancêtres-saxons ou scandinaves, les luttes pour les libertés individuelles et pour la domination des mers, tout, jusqu'aux viandes saignantes dont elle se nourrit, au sel qu'elle respire, aux sports violents dont elle s'est fait des jeux nationaux, — tout a préparée à la lutte, à la conquête, à l'empire. Les Anglais, a-t-on dit parfois, sont des Romains : oui, moins le soleil d'Italie et l'azur de la Méditerranée ; des Romains qui ne sont point asservis au

1. *Œuvres Posth.*, p. 85.

joug de l'Etat, qui sont faits pour dominer, chacun dans son château, son navire ou sa colonie ; qui connaissent le spleen auquel ils n'échappent que par l'action, les voyages, les aventures et souvent l'orgie, et parfois la mort.

Voilà pourquoi le type de Satan, dans ce poème politique et puritain qu'est le *Paradis perdu*, devait frapper Baudelaire. Que ce dernier ait lu Milton, on peut facilement s'en convaincre ; on peut admettre aussi que Delacroix, nourri de grande poésie épique, ait comparé devant lui cette « épopée chrétienne » et déjà romantique, à la *Divine Comédie*, à l'Enéide, à l'Iliade [1]. Et sans doute Baudelaire et Delacroix portaient sur le *Paradis perdu* le même jugement que portera Taine : « Ce qu'il y a de plus beau dans ce paradis, c'est l'enfer, et dans cette histoire de Dieu, le premier rôle est au diable [2]. » Le Satan de Milton est le révolté dont la défaite est une victoire, d'abord parce qu'il se sent vaincu d'avance en s'attaquant à une puissance invincible et suprême : Dieu, la fatalité, la société ; ensuite parce qu'il ose se révolter quand même, enfin parce qu'il sauve du désastre son indépendance, sa liberté, son moi : « Qu'importe où je suis, si je suis toujours le même ! Mieux vaut régner dans l'Enfer que servir dans le Ciel [3]. » Si donc Baudelaire ne pouvait concevoir un type de beauté « où il n'y ait du malheur », on

1. Rappelons ici le tableau de Delacroix. *Milton soigné par ses filles.*
2. *Histoire de la Littérature anglaise*, t. II, chap. 6, p. 505.
3. Livre I.

comprend que le Satan de Milton ait été pour lui un modèle.

*
* *

Mais il a eu un autre modèle encore : Byron.

De toutes les influences que Baudelaire ait subies au cours de son adolescence et de sa jeunesse romantiques, celle de Byron fut l'une des plus fortes. Il lui doit, dans son œuvre, le caïnisme et le satanisme que nous révèlent encore les *Fleurs du Mal* : quoi de plus byronien que les *Litanies de Satan*, — un beau morceau d'ailleurs, — ou *Abel et Caïn*, — une pièce d'inspiration forcée, artificielle [1] ? il lui doit, dans ses mœurs, une bonne part de son anglomanie et de son dandysme. Par son attitude provocante et méprisante à l'égard de la foule, le plaisir de passer et de se faire passer pour un criminel, par son goût pour les excès raffinés et les étranges débauches, on voit que Baudelaire a voulu jouer parfois au héros byronien. N'oublions pas d'ailleurs que la véritable influence de Byron en France a été tardive et s'est exercée surtout sur les dernières générations romantiques [2].

Quel est donc ce héros byronien dont, par adoption, Baudelaire est le petit-fils ? Taine, auquel il faut revenir toujours quand on veut parler de Shakespeare, de Milton ou de Byron, l'a caractérisé de la sorte :

Le moi, l'invincible moi, qui se suffit à lui-même, sur qui rien n'a prise, ni démons, ni hommes, seul auteur de son bien

1. CXIX, CXX.
2. La Traduction de Laroche, en 4 vol., date de 1836-1837.

et de son mal, sorte de Dieu souffrant et tombé, mais toujours Dieu sous ses haillons de chair à travers la fange et les froissements de toutes ses destinées, voilà le héros et l'œuvre de cet esprit [1].

Le héros de Byron, — et nous définissons en même temps ses ancêtres : les personnages de Shakespeare, les démons de Milton, — c'est un homme en action dans une nature en mouvement ; c'est une force en quête d'adversaires et d'obstacles, un géant solitaire qui parcourt le monde à grands pas, un captif qui a brisé ses chaînes, mais qui ne peut sortir de son cachot ; un révolté qui s'attaque à Dieu lui-même et ne reconnaît d'ancêtres que dans Lucifer et Caïn ; un désespéré, un maudit dont le front est déjà marqué par la foudre, et qu'une mort terrible et retentissante attend au bout de sa carrière ensanglantée. Dans ce héros, dans Byron lui-même, on reconnaît le lord anglais imbu de sa noblesse malgré ses idées démocratiques et ses tirades révolutionnaires ; on reconnaît, malgré son impiété, le protestant anglo-saxon tout imprégné de la Bible ; on reconnaît le descendant de ces Normands qui lançaient leurs barques lourdes à travers les vagues pour piller et pour conquérir. Cet homme inséparable de son œuvre comme Prométhée de son roc, cet homme fait d'égoïsme et d'orgueil, mais d'idéalisme et de générosité, possède une véritable puissance, une véritable grandeur : on comprend la fascination qu'une telle poésie et qu'un tel poète ont dû exercer sur le jeune Baudelaire.

1. *Op. cit.*, t. IV, p. 395.

Prenons quatre héros byroniens : le Giaour, Manfred, Lara, Childe Harold. Nous retrouverons leurs traits sur la face tourmentée, ironique et grave de Baudelaire. Le *Voyage*, cette conclusion des *Fleurs du Mal*, est presque un résumé du *Pèlerinage de Childe Harold*. C'est le même « écœurement de la satiété [1] » qui pousse Childe Harold à fuir sa propre patrie, « plus vide et plus sombre que la cellule d'un ermite ». C'est le même mépris de la femme : « Les femmes ne se soucient que du luxe et de la puissance ; en l'absence de ces biens, l'amour s'évanouit [2]. » Le même besoin de changement et de nouveauté :

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !...
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*

Ces vers des *Fleurs du Mal*, — les derniers, — ne sont-ils point une paraphrase passionnée de *Childe Harold* : « Saturé de plaisir, il aspirait presque au malheur ; et, pour changer de spectacle, volontiers fût-il descendu jusque dans le séjour des ombres [3]. »

Le Giaour ne parlera point autrement. Ce maudit que la pensée de la mort obsède ; qui la voit, tantôt comme un châtiment suprême où l'âme est incarnée de force dans la goule, dans le vampire buveur de sang, tantôt comme l'éternel repos dans

1. Chant I, Str. 4.
2. Str. 9.
3. Ch. I, str. 6.

l'absolu néant ; qui aspire à la foi perdue, car, s'il ne croit pas au ciel, il croit encore à l'enfer, — s'écrie : « Les tortures les plus aiguës qu'on puisse endurer sont un ravissement ineffable, comparées à ce vide affreux, à ce désert absolu de l'âme, à *cet ennui d'un cœur inoccupé*. » Mais, — et c'est là sa supériorité sur René que l'ennui accable, sur Baudelaire que le spleen obsède et damne, — il ajoute : « Toutefois, dans une vie d'amour et d'agitation, *j'ai échappé à l'ennui*. »

Ecoutez maintenant Byron s'analyser lui-même en faisant le portrait moral de Lara :

Il y avait en lui un mépris vital de toute chose, comme s'il eût épuisé le malheur. Il demeurait sur la terre des vivants ; esprit errant, rejeté d'un autre monde, homme aux sombres pensées, qui se créait par goût des périls auxquels il échappait par hasard, mais échappait en vain, car pour son esprit leur souvenir était tout à la fois une source d'exaltation et de regrets. Avec une plus grande capacité d'amour qu'il n'en est accordé à leur naissance aux enfants de la terre, ses premiers rêves de vertu dépassèrent la réalité, et une virilité orageuse succéda à une jeunesse abusée. A la pensée que ses années s'étaient consumées dans la poursuite d'un fantôme, et que les facultés destinées à un plus digne emploi s'étaient gaspillées au hasard, il se livrait à d'amères réflexions sur sa vie désordonnée, sur ses passions ardentes dont le débordement furieux avait répandu la désolation sur sa carrière, et laissé ses sentiments les meilleurs en lutte avec eux-mêmes. Toutefois, trop fier encore et refusant de s'accuser lui-même, il appelait la nature à partager sa honte, et rejetait ses fautes sur cette enveloppe charnelle qu'elle a donnée à l'âme pour prison, aux vers pour nourriture, jusqu'à ce qu'enfin il en vînt à confondre le bien et le mal, et à prendre pour la volonté du destin les actes de sa propre volonté. Trop haute était son âme pour s'abaisser à l'égoïsme commun ; il savait sacrifier parfois son intérêt à l'avantage d'autrui, non par pitié ni par devoir, mais par quelque étrange perversité de pensée qui le poussait avec un secret orgueil à exécuter ce que peu d'hommes eussent voulu tenter, et cette même impulsion, dans un moment de tentation, égarait aussi

bien son esprit dans la voie du crime. Ainsi planait-il au-dessus ou retombait-il au-dessous du commun des hommes avec lesquels il se sentait condamné à vivre ! Ainsi cherchait-il, par le bien ou par le mal, à se séparer de tous ceux dont il partageait la condition mortelle ! Cette condition, son âme l'abhorrait, car elle avait fixé son trône loin du monde, dans les régions de son choix. De là, regardant froidement passer à ses pieds le reste des humains, son sang coulait plus calme dans ses veines [1].

Pour qui connaît, — et nous pensons maintenant les connaître, — la vie, les souffrances, les déceptions, les rêves, les révoltes de Baudelaire ; ce mélange de spiritualisme et de perversité, cet individualisme ombrageux, cette grandeur généreuse d'une âme, encore une fois « naturellement chrétienne », — un tel passage apporte la « preuve psychologique » de la filiation qui rattache au poète de *Lara* celui pour lequel la beauté virile devait contenir « quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi », enfin le mystère et le malheur [2].

Le mystère et le malheur font la beauté de Manfred. Manfred, de tous les héros créés par Byron à son image, est le plus grand, le plus impressionnant, le plus vivant aujourd'hui encore. Il a pour lui la science et la force, l'intelligence et la volonté ; il a contre lui son destin — et lui-même : « Je n'ai pu fléchir ma nature, car il doit servir, celui qui veut commander [3]. » Antipathique à la vie, incapable de s'encadrer dans la société des hommes,

1. *Lara*, ch. I, 18.
2. *Œuvres posth.*, j. int., 85.
3. Act. III, sc. 1.

rongé par un remords analogue à celui de René, cet individualiste surhumain, assez fort pour supporter ce que d'autres ne pourraient supporter en rêve sans mourir [1], n'arrive avec son énergie déchaînée, — « la patience ! la patience ! arrière ! ce mot fut créé pour les bêtes de somme, non pour les oiseaux de proie [2] ! » — qu'à tout détruire autour de lui, et qu'à se détruire lui-même. Il crée la solitude mais ne trouve point la paix. « Je ressemblais au simoun solitaire, à ce vent dont l'haleine dévore et brûle ; il n'habite que le désert, il ne souffle que sur des sables stériles où nul arbuste ne croît ; il se délecte sur leurs vagues sauvages et arides ; il ne cherche personne, ni personne ne le cherche ; mais, à tout ce qu'il rencontre, son contact est mortel. Tel a été le cours de mon existence [3]. » Et voici le châtiment de cet orgueil qui n'a d'égal que celui de Lucifer : « Je fus et je serai encore mon propre bourreau [4]. » Pourtant, il y a dans une telle âme un sentiment profond de l'immortalité, de la noblesse humaine : Manfred est un chrétien qui s'est trompé de route et cherche inconsciemment sur les glaciers la foi perdue. « Vieillard, dit-il à l'abbé de Saint-Maurice qui essaie vainement d'obtenir de lui une prière, il n'est pas si difficile de mourir [5]. » Cette grande parole est peut-être une prière. Voilà pourquoi il faut voir dans ces révoltés du romantisme, l'homme moderne qui souffre quand il pense

1. II, 1.
2. II, 1.
3. III, 1.
4. III, 4.
5. III, 4.

et cherche en gémissant. Quand la porte est fermée, Dieu rentre par la fenêtre, dit un proverbe italien. Et cela nous ramène aux *Fleurs du Mal* ; car, influencé par Byron plus qu'on ne l'a jusqu'à présent reconnu, Baudelaire a du moins su faire ce que l'orgueil de Manfred a, crainte de se démentir, refusé : en vers et en prose, dans son recueil comme dans les notes de ses journaux intimes, il a su prier.

II

Mais Baudelaire est encore inséparable d'un autre grand poète de langue anglaise : Edgar Poe.

L'édition de 1868-70 des *Œuvres complètes*, sur sept volumes, en compte trois réservés aux traductions d'Edgar Poe. Si l'on y ajoute ce qui concerne Poe dans les *Œuvres posthumes* et la correspondance, on voit que ces traductions et leurs commentaires représentent le tiers de ce que Baudelaire a produit durant les quelque vingt-cinq ans de sa vie d'écrivain. Sans doute, une telle statistique ne signifie pas grand'chose : elle nous amène simplement à nous demander : premièrement, comment notre poète a-t il connu et compris Poe ; secondement, quelle est la valeur et l'importance de ses traductions ; troisièmement, quelle influence Poe a-t-il exercée sur lui.

*
* *

Et d'abord, comment, — l'expression n'est pas trop forte, — lui a-t-il été révélé ? Les premiers

contes de l'Américain commencèrent d'être traduits en France, isolément, à partir de 1846, dans des revues comme le *Commerce*, — qui publia sous le titre de l'*Orang-Outang*, le *Meurtre de la rue Morgue*, — puis la *Revue française* et la *Revue des Deux Mondes* [1]. Baudelaire eut connaissance de ces traductions, et ce fut un coup de foudre.

Je puis vous marquer quelque chose de plus singulier et de presque incroyable, écrit-il à Armand Fraisse, rédacteur du *Salut public*. En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe : j'éprouvai une commotion singulière. Ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort, en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris, pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Edgar Poe. Et alors, je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles, dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée et que Poe avait su combiner et mener à la perfection [2].

Ce fut, nous disent MM. Crépet, une véritable « possession ». Il ne pouvait plus penser qu'à Poe, parler que de Poe ; la gloire du conteur américain le souciait plus que la sienne propre. Il vouait à Willis et à Maria Clemm, à l'apologiste et à « l'ange gardien » de son double d'outre-océan, une reconnaissance passionnée. A tout venant, où qu'il se trouvât, il s'enquérait si on avait lu son auteur, et parfois il entrait dans une véritable colère si on l'ignorait [3].

Le premier mouvement de Baudelaire ne pouvait être que de s'atteler à traduire Poe.

Il mit à ces traductions au moins autant de zèle, de scrupule artistique et d'amour qu'à ses propres œuvres. Il se replongea dans la littérature anglaise ;

1. *Crépet*, 92.
2. *Ibid.*, 95.
3. *Crépet*, 93. Cf. le projet de dédicace à Maria Clemm, *Œuvres posthumes*, p. 242 s.

même, pour être sûr d'arriver à comprendre et à rendre jusque dans les nuances les plus subtiles la langue de Poe, il s'astreignit à des conversations, non seulement avec des Américains, mais encore avec des Américains des basses classes, puisque c'est dans les basses classes que le vocabulaire est le plus pittoresque, le langage le plus expressif : « Il prit longtemps pour conseiller un tavernier anglais de la rue de Rivoli, chez lequel il allait boire le whisky et lire le *Punch* en compagnie de grooms du faubourg Saint-Honoré [1]. »

Jamais Baudelaire, qui était plutôt paresseux, n'œuvra de toute sa vie avec autant d'acharnement. Le premier morceau qu'il traduisit, la *Révélation magnétique*, parut dans la *Liberté de penser*, au lendemain même des journées de juin, soit en juillet 1848. Il allait poursuivre dix-sept années durant son travail de traducteur. *Les Histoires extraordinaires* furent lancées en 1856 ; les *Nouvelles histoires extraordinaires*, en 1857 ; les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, en 1858 ; *Eurêka* fut publié en 1864 ; les *Histoires grotesques et sérieuses* datent de la veille de sa mort : 1865. Il faut ajouter à ces traductions deux grandes études sur Edgar Poe : l'une sur sa vie et ses œuvres, en tête des *Histoires extraordinaires ;* l'autre sur son esthétique, en tête des *Nouvelles histoires ;* plus une étude publiée dans la *Revue de Paris*, en mars et avril 1852 [2].

1. Témoignage d'Asselineau, cité par Crépet, 94.

2. Les traductions de Poe forment les t. V, VI et VII des *Œuvres complètes* ; l'étude de la *Revue de Paris*, qui est en somme la première rédaction de celle qui précède les *Histoires extraordinaires*, se trouve dans les *Œuvres posthumes*, 189 s.

*
* *

Les traductions de Poe forment donc une partie importante de l'œuvre de Baudelaire. Elles ont été le travail des mauvaises années, celles de maladie et de misère. A un moment où le génie du poète n'était plus guère capable de production originale, à un moment ou Baudelaire n'écrivait plus que très rarement en vers, elles ont été le refuge et la consolation de l'artiste. Il faut, en effet, les considérer, ou peu s'en faut, comme un original, tant le traducteur s'est assimilé Poe, tant il l'a pour ainsi dire recréé. En ce sens, elles sont autant de chefs-d'œuvre. Comme telles d'abord : « Baudelaire a pénétré d'une façon si intime la pensée et le style d'Edgar Poe, écrit M. Patterson, un Américain, que ses traductions font sur nous l'impression même d'un original..: Elles satisfont un idéal ainsi exprimé par Edgar Poe : « L'impression que doit « faire la version de l'original sur le public à qui « elle s'adresse, doit être identique à celle que fait « l'original lui-même sur ses propres lecteurs [1]. » Ensuite par la beauté même de la forme : jamais la prose de Baudelaire, pourtant si belle, n'a su rendre, en restant toujours simple et claire, des pensées aussi subtiles, des sentiments aussi profonds, des sensations aussi rares, une si mystérieuse poésie.

1. *Arthur Patterson, Influence d'E. P. sur B.* Thèse de Grenoble, Paris, 1903, p. 1-2. Cf. le jugement de l'*Encyclopedia britannica*. 9e éd., Edimbourg, 1875 ; t. VII, art. Baudelaire : « Translation of the works of Edgar Allan Poe. *one of the most accurate and brillant translations in literature.* »

Cette adéquation parfaite entre l'auteur et le traducteur, ne peut s'expliquer que par des affinités préexistantes :

Vous doutez, écrit Baudelaire, en mai 1864, à Théophile Thoré, que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien ! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe ! — Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? *Parce qu'il me ressemblait.* La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant [1].

Comment et jusqu'à quel point Baudelaire ne cessait de s'identifier lui-même avec son modèle, il suffit de lire l'étude biographique qui précède les *Histoires extraordinaires* pour s'en convaincre. Certes, il y a bien des ressemblances entre la vie de Poe et celle de Baudelaire : l'un et l'autre ont été malheureux, en partie par leur faute ; l'un et l'autre ont sombré dans la misère et la maladie ; l'un et l'autre ont été précoces et sont morts trop jeunes ; l'un et l'autre ont toujours été en violente réaction contre leur milieu et leur temps ; l'un et l'autre enfin se sont trouvés, après leur mort, les victimes d'une légende que, par leur dandysme, leur goût pour la mystification, l'étrange, leur haine du bourgeois et de la démocratie, ils ont contribué volontairement à créer. Ces traits communs avaient frappé Baudelaire, d'ailleurs assez mal renseigné sur la vie de Poe : par un procédé qui lui était naturel, il a quelque peu forcé le rapprochement.

1. *Lettres*, 362.

*
* *

Quelle est donc maintenant l'influence exercée par Poe sur Baudelaire ?

M. Patterson s'est efforcé de répondre à cette question le mieux possible. Il a entassé les détails et multiplié les rapprochements. Mais, malgré la probité de son enquête, on peut lui reprocher d'en avoir tiré des conclusions fausses. Fausses, parce qu'il connaît mal Baudelaire, parce qu'il prend pour des influences, et même des plagiats, quelques imitations directes, quelques idées d'esthétique empruntées avec leur forme même à Poe par Baudelaire. Certes, les deux grands poètes ont une ressemblance quasi fraternelle. D'abord un art et des procédés identiques : musiciens l'un et l'autre, ils donnent une très grande importance au rythme, ils emploient fréquemment le refrain et l'allitération. Ils aiment et recherchent le symbole. Ils ont le même goût pour l'étrange, l'artificiel, le mystérieux, le macabre. La pensée de la mort les obsède : elle est pour eux, tantôt le cadavre en train de se décomposer, tantôt l'ange libérateur, qui ouvre à l'âme enfin dépouillée de son corps les portes de l'inconnu et de l'infini. Leur poésie à tous deux est caractérisée par un mélange parfois « détonnant » de réalisme et de spiritualisme. Baudelaire et Poe souffrent l'un et l'autre de la vie, de la maladie et de la misère, du contraste entre le rêve et la réalité : de là, une mélancolie qu'ils érigent en doctrine, — le pessimisme. Ils ont donc une concep-

tion pessimiste de l'homme : négation du progrès, haine de la démocratie. Ils se réfugient dans l'analyse aiguë de leur moi, les états maladifs de l'esprit les intéressent et les retiennent. Ils se réfugient aussi dans le culte exclusif de l'art, dans une conception supraterrestre de la poésie.

Mais il y a entre Baudelaire et Poe des différences essentielles. La poésie de ce dernier, beaucoup moins plastique et picturale, est en revanche infiniment plus idéaliste : elle vous transporte dans un monde ésotérique, en des paysages de rêve, où les visions succèdent aux visions, tantôt douces et tantôt terrifiantes. Et puis, il y a la conception de l'amour. Chez Poe, point de Vénus noire, rien qui fasse songer aux crimes de banlieues et de lupanars ; toujours des figures éthérées, des Lénore, des Bérénice, êtres incorporels, angéliques apparitions.

Et puis, Poe est un métaphysicien, un analyste. Psychologue, observateur méticuleux, il y a en lui le précurseur d'un Lombroso et d'un Conan Doyle, qui se plaît à étudier les phénomènes de la télépathie, de l'irresponsabilité, de l'hérédité, qui s'amuse aux enquêtes policières. Pratique et logicien, il est à la fois un inventeur et un calculateur. Mais il est aussi un idéologue qui construit dans l'abstrait des systèmes et remonte des faits particuliers aux lois générales. Tout ce côté de son génie et toute cette partie de son œuvre, n'ont peut-être pas suffisamment été compris par Baudelaire. Si donc nous revenons à cette question : quelle influence Poe a-t-il exercée sur Baudelaire, nous croyons devoir répondre comme suit :

Entendez-vons par influence une action transformatrice, la révélation d'idées nouvelles ou d'un art nouveau, une empreinte imprimée par un esprit sur un autre esprit, — dans ce sens, on peut affirmer sans paradoxe : Poe a exercé sur Baudelaire une influence beaucoup moindre que celle de Byron ou de Sainte-Beuve.

Mais si par influence nous entendons l'admiration, l'enthousiasme, le culte ; si nous entendons des affinités préexistantes, alors l'influence de Poe sur Baudelaire a été considérable. Quand le poète américain a été révélé au poète français, celui-ci était déjà en pleine possession de lui-même : Poe n'a rien ajouté au génie de Baudelaire ; il n'a rien transformé d'essentiel, mais il l'a renforcé, confirmé.

Il est intervenu d'ailleurs à un moment décisif : celui où Baudelaire, sortant du romantisme, était en train de se créer une forme, un art à lui, en opposition aux poncifs de l'expression directe, de la « poésie du cœur ». Le plus grand service qu'il lui a rendu, c'est, en définitive, de l'avoir conduit au symbolisme.

Baudelaire en Poe s'est retrouvé lui-même, phénomène unique sans doute dans l'histoire littéraire. Il a retrouvé dans Poe un sosie, un frère aîné, presque un ange gardien : vers la fin de sa vie, il évoquait Poe tous les matins dans sa prière [1].

Nous devons à ce culte ces admirables traductions par lesquelles Poe a été révélé au public français, révélé aussi par contre-coup à l'Amérique

1. Cf. *Œuvres posthumes*. Journaux intimes, 135 : « Faire tous les matins ma prière à Dieu..... à mon père, à Mariette et à Poe comme intercesseurs. »

elle-même, par lesquelles en un mot il est entré dans la littérature universelle. Découvrir un génie, s'enthousiasmer pour lui, le faire connaître, un artiste vraiment grand n'a guère de joie plus pure, — car seul un grand artiste est capable d'admirer.

CHAPITRE VIII

L'ART ET L'EXPRESSION DANS LA POÉSIE DE BAUDELAIRE

LE CARACTÈRE CLASSIQUE

Nous aurions une idée fort incomplète des *Fleurs du Mal,* si, après les avoir étudiées dans leur inspiration, dans leur ensemble ; après avoir déterminé certaines affinités, certaines influences, nous omettions de les considérer avant tout comme une *œuvre d'art.*

Or, quand on étudie les *Fleurs du Mal* comme œuvre d'art, — versification, forme, expression, style, — on y découvre trois caractères : le caractère classique, le caractère plastique, le caractère musical. Nous allons essayer de définir le premier.

I

Baudelaire, on le sait, a été défini lui-même d'une manière un peu brutale, mais fort juste au fond, par Leconte de l'Isle : « C'était un bon garçon qui affectait un rictus féroce, et un écrivain né classique qui

se barattait la cervelle pour trouver de l'étrange[1]. »

Né classique, en effet : Baudelaire avait hérité de son père, non seulement cette politesse ancien régime que nous avons déjà signalée et dont nous retrouverons le langage dans ses vers, mais encore le goût classique. Il admirait par exemple David et son école : ne loue-t-il pas Delacroix d'avoir su continuer « la grande école républicaine et impériale[2] » ? Il allait jusqu'à découvrir des beautés dans l'éloquence de Saint-Just et de Robespierre[3], dans les redondances de Marie-Joseph Chénier dont il se plaisait à déclamer avec emphase telle strophe :

> Camille n'est plus dans vos murs,
> Et les Gaulois sont à vos portes[4] !

C'est la part de l'atavisme, elle est importante : Baudelaire n'était pas en vain le fils d'un jacobin devenu fonctionnaire impérial, d'un « philosophe » qui se plaisait à faire de la mauvaise peinture dans le style classique du temps[5].

Une seconde influence devait être celle de l'éducation. Au Collège Royal de Lyon, puis au Lycée Louis-le-Grand à Paris, on faisait de fortes études,

1. Cité par Mauclair, *Ch. Baudelaire*, 1917, p. 33-34.
2. *Art romantique*, t. III des *Œuvres complètes*, p. 7.
3. « Robespierre n'est estimable que parce qu'il a fait quelques belles phrases. » *Œuvres posth.*, journaux intimes, 103 ; il le cite ég. p. 118.
4. Tém. d'Asselineau, *Vie de Ch. Baudelaire*, 1869, p. 31. Les vers cités sont extraits du *Chant des Victoires*, hymne pour la fête du 10 août 1794, str. 2. *Œuvres de M. J. Chénier*, t. III, 1824, p. 373.
5. Cf. Asselineau, p. 17. « Mon père était un détestable artiste, » écrit B. à propos d'un tableau représentant une femme couchée, voyant 2 figures en rêve (*Lettres inédites*, 30 déc. 1857, p. 153).

et Baudelaire était un bon élève, un élève parfois brillant. Il put ainsi débuter dans la vie littéraire avec de solides connaissances, le goût du latin et des classiques français [1].

Une troisième raison nous explique enfin ce que, sans paradoxe, nous osons appeler le classicisme de Baudelaire : son opposition au romantisme, ou plutôt à la bohème romantique. Voilà pourquoi, à Pimodan, il affectait de lire exclusivement les vieux auteurs. Il écrit à propos d'Eugène Delacroix :

A l'époque de la grande lutte des deux écoles, la classique et la romantique, les esprits simples s'ébahissaient d'entendre Eugène Delacroix vanter sans cesse Racine, La Fontaine et Boileau. Je connais un poète, d'une nature toujours orageuse et vibrante, qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, jette dans de longues extases [2].

Ce poète, on le devine, c'est lui-même.

Jusques à quel point peut-on retrouver dans son œuvre des influences classiques ? Il est malaisé de le déterminer. Si son enthousiasme pour la peinture de la Révolution, l'éloquence des grands Conventionnels, explique partiellement sa crise de républicanisme en 1848, rien n'en a passé dans sa poésie, ni même dans sa prose. Du XVIIIe siècle il n'a gardé que le ton, la galanterie, et il n'a aimé que l'art : il exécrait Voltaire [3]. Jean-Jacques non

1. B. a imité parfois Eschyle et Virgile : c'est ce qu'il nomme ses « plagiats », cf. éd. van Bever, p. 318.

2. *Art romantique*, 20.

3. « Voltaire, comme tous les paresseux, haïssait le mystère. » *Œuvres posth.*, j. intimes, 110. Plus haut, même page, il l'appelle « l'antipoète, le roi des badauds, le prince des superficiels, « l'antiartiste, le prédicateur des concierges, le père Gigogne des « rédacteurs du *Siècle*. »

plus ne lui devait être guère sympathique : il était bien trop protestant, genevois et plébéien pour le goût de ce Parisien aristocrate et catholicisant. Seul, Diderot a exercé sur lui une action visible. Le Grand Siècle, en revanche, semble avoir été pour lui un âge de prédilection. Il y a du Pascal dans les notes de ses journaux intimes, comme du Racine dans ses vers, comme du La Bruyère et du La Rochefoucauld dans ses essais en prose. Cependant, ce sont les auteurs de Louis XIII et Henri IV, ces « romantiques du classicisme », qui l'ont le plus impressionné, influencé. Non point tant Malherbe que Mathurin Régnier, Théophile de Viau, Agrippa d'Aubigné surtout, auquel il emprunte l'épigraphe accolée à la première édition des *Fleurs du Mal* [1]. Il faut se souvenir que les romantiques, en particulier son maître et ami Gautier, avaient, après Ronsard, réhabilité les « grotesques » et s'en étaient fait des ancêtres. Asselineau écrit de Baudelaire : « Il n'avait guère plus de vingt ans qu'on parlait déjà de lui dans le monde de la jeunesse littéraire et artistique comme d'un poète « original », nourri de bonnes études et procédant des maîtres vigoureux et francs d'avant Louis XIV, particulièrement de Régnier [2]. »

1. On dit qu'il faut couler les exécrables choses
Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,
Et que par les escrits le mal ressuscité
Infectera les mœurs de la postérité ;
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance. (*Tragiques*, II.)

2. *Op. cit.*, p. 5.

*
* *

Le classicisme de Baudelaire est diffus dans toute son œuvre comme un acide. Essayons de le précipiter. Nous constaterons d'abord, entre les *Fleurs du Mal* et la poésie de Régnier, d'Agrippa d'Aubigné, de Tristan, de Saint-Amant, de Théophile, des affinités : par la vigueur du trait, la violence des sentiments, la crudité du langage, le réalisme de l'observation ; par la couleur, l'expression directe et l'accent ; comme aussi par l'étrangeté, le macabre, l'horrible, comme enfin par la préciosité, ces contemporains du Béarnais et de Richelieu sont pour Baudelaire des ancêtres. Ce qui survivait en eux de naturalisme, dans le sens du XVIe siècle, d'hispanisme et d'italianisme, devait lui plaire : n'a-t-il point écrit que « le concetto est un chef-d'œuvre [1] » ? Les véritables, les grands classiques ont dû plaire à ce scrupuleux, ce « Héautontimorouménos », cet analyseur impitoyable de son propre cœur, par leur psychologie douloureuse et profonde, leur connaissance des passions et du péché : s'il doit quelque chose à Pascal, à Racine, peut-être encore à Bossuet et Bourdaloue, c'est le renforcement d'une tendance dont l'origine est dans son propre tempérament ; c'est son providentialisme qui penche parfois vers le manichéisme, tant lui, Baudelaire, est obsédé par l'idée démoniaque ; c'est l'exagération janséniste de son catholicisme. L'observation des mœurs contemporaines et son goût pour la

1. *Œuvres posth.*, p. 91, j. intimes.

maxime morale procèdent en partie sans doute de La Bruyère et La Rochefoucauld. Quant au XVIIIe siècle, il n'en retiendra que la galanterie, la « politesse », l'art de Boucher et de Watteau.

En somme, chez les anciens auteurs, Baudelaire n'a guère cherché, trouvé que lui-même : la confirmation de ses idées, des correspondances avec son art. Nous observons, dans son culte pour Edgar Poe, le même phénomène de mimétisme. Car il était un génie assez puissant, il avait assez d'unité dans sa complexité toute moderne, pour concilier, absorber, assimiler des contraires.

Ce que nous découvrons, pour notre part, de plus classique en Baudelaire, c'est la doctrine, sa conception de la littérature. L'homme seul, — le cœur humain, les passions, les conflits entre l'âme et la chair, — l'intéresse et lui semble digne d'inspirer le poète. La nature ne vient qu'au second plan, comme toile de fond, comme décor. L'art non plus, s'il doit être indépendant de la vérité scientifique et de la morale, ne saurait exister sans la pensée, la raison. En ce sens, il s'écarte aussi bien des parnassiens que des romantiques et marque un retour vers le Grand Siècle.

Ajoutons enfin qu'il reprendra, consciemment ou non, certains procédés classiques de composition. Il aura le goût de l'allégorie : on le verra composer les *Métamorphoses du vampire* [1] sur le plan même du *Songe d'Athalie*. Cet artiste à la vision

1. *Pièces condamnées*, CXXXII. Cf. l'amusante — et probante — démonstration de R. de Gourmont : *Baudelaire et le Songe d'Athalie*, p. 85 s. des *Promenades littéraires*, 2e série, 5e éd., Paris, « Mercure de France », 1913.

si nette, si pénétrante, au style si concentré, au langage si direct, laissera traîner jusque dans ses meilleures pièces de vieux oripeaux, des lieux-communs, parfois des platitudes ; il emploiera volontiers des termes abstraits, des expressions convenues, ira même jusqu'à l'emphase et la rhétorique. Jusqu'à quel point seront-ce là des défauts ou au contraire des effets voulus, un art suprême, nous le verrons en étudiant les *Fleurs du Mal* dans les détails de la composition, du style et du vers.

II

Au moment où Baudelaire composait ses premières poésies, cherchait et trouvait sa forme, — c'est-à-dire vers 1840, — le vers romantique était en train d'évoluer, comme le romantisme lui-même, et de se transformer en vers parnassien.

Nous savons ce qu'est le vers romantique. Essentiellement pittoresque, évocateur ; étincelant de couleurs, frappant les yeux autant que les oreilles ; débarrassé des termes généraux, abstraits, des figures, des inversions, des périphrases ; enrichi par le vocabulaire populaire et technique, les archaïsmes ou les néologismes ; se déroulant, harmonieux et libre, à la suite de l'image ou de la pensée, après avoir rompu tous les vieux barrages de la prosodie classique ; se plaisant à enjamber pour mettre en relief une image, une épithète ; variant ses coupes, arborant comme un cimier la rime inattendue et sonore ; pareil, tantôt à un fleuve débordé, tantôt à du métal en fusion.

Peu à peu, ce métal se refroidit ; ce fleuve débordé tend à rentrer dans son lit, à se canaliser, à s'immobiliser en lacs. Un retour se fait aux formes fixes, rigides, difficiles : le sonnet, la ballade, le rondeau. Le vers de pittoresque devient plastique : il s'efforce de rivaliser avec la peinture, la sculpture ; il s'efforce d'être lui-même, et matériellement, une œuvre d'art comme un émail, un camée, une pièce d'orfèvrerie, une tapis d'Orient, un coffret des Indes. La personnalité du poète s'efface de l'inspiration ; en revanche, elle s'affirme d'autant plus dans la forme : de là ce qu'il y a dans la forme, dans le vers, de voulu, de bizarre, d'artificiel. Le vocabulaire se complique : il ressemble à un musée d'histoire, d'archéologie, d'ethnographie, de sciences naturelles. Et surtout, de plus en plus, la rime impose au poète une véritable tyrannie.

La rime romantique était un bel ornement ; la rime parnassienne est un joug, — d'or ou d'ivoire, mais un joug. Ce dogme de la rime riche, ce sont les derniers romantiques, les contemporains de Baudelaire, qui le formulent. On connaît la pièce fameuse de Sainte-Beuve, dans ses *Poésies de Joseph Delorme* :

Rime, qui donnes leurs sons
    Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
    Frémissants,
Serait muet au génie...

— et cela continue pendant quatorze strophes [1]. Hugo, qui a suivi plus de mouvements qu'il n'en

1. P. 29 de l'éd. Charpentier, 1910.

a créé, se fait dire par Gustave Planche : « Il est facile de voir que M. Hugo, pour disposer de la rime, accepte de son esclave les conditions les plus humiliantes [1]. » Banville, dans ses *Odes funambulesques* dont les premières paraissent de 1845 à 1846 et dont le recueil est contemporain des *Fleurs du Mal* : 1857, inaugure la rime calembour : il n'a pas voulu créer une « manifestation de sa pensée », mais seulement une forme nouvelle, « une nouvelle langue comique versifiée » dont la rime elle-même serait le principal moyen comique [2]. Enfin, avant le *Petit traité de poésie française* du même Banville, W. Ténint déclare que les vers se font par la rime, que la rime est le seul générateur du vers français [3].

*
* *

Etudions, pour commencer, le rôle de la rime dans les *Fleurs du Mal*. Nous appuyant sur l'inventaire dressé par M. Albert Cassagne [4], nous constaterons que l'emploi de la rime est, chez Baudelaire, plus classique encore, dans un sens large, que parnassien. On définit, en effet, sa forme poétique en disant qu'elle est en équilibre entre le laisser-aller romantique et la rigidité parnassienne.

Généralement, la rime est bonne, souvent excel-

1. A propos des *Chants du crépuscule*, *Revue des Deux Mondes*, 1838. (Citation empruntée à M. A. Cassagne : *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, 1906, p. 2.)
2. Préface de la 2e éd., 1859 ; p. 3-4 de l'éd. déf., Charpentier 1896.
3. *Prosodie de l'Ecole moderne*, 1844, cité p. Cassagne, p. 4.
4. Ch. I de l'ouvrage cité.

lente. On voit que le poète en a souci et qu'il ne tombe pas dans la déplorable facilité de cet Alfred de Musset [1] pour lequel, comme artiste, il professait beaucoup de mépris. Mais il n'a pas non plus la superstition de la rime riche, de la rime génératrice du vers. Certes, il a subi l'influence des théories et des procédés en honneur chez ses amis, Sainte-Beuve, Théophile Gautier, Théodore de Banville. On trouve dans les *Fleurs du Mal* des poèmes qui sont tout à fait parnassiens, comme par exemple *A une Mendiante rousse* [2] :

En place de bas troués,
Que pour les yeux des roués
Sur ta jambe un poignard d'or
Reluise encor...

Citons aussi les deux quatrains du sonnet *Sed non satiata* [3], où la volonté de n'avoir que des rimes riches et rares, en limitant très étroitement le choix des mots, oblige le poète à faire, avec une grande maîtrise d'ailleurs, des bouts-rimés :

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obit, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

Je préfère au constance, à l'opium, aux nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane ;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis...

1. Il lui reproche, entre autres, « son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art ». Lettre à Armand Fraisse, 1857 ; p. 140 des *Lettres*.
2. LXXXVIII.
3. XXVI.

Il y a déjà dans cette pièce quelque contorsion, quelque préciosité. Mais voici à quelles fautes de goût peut conduire la recherche de la rime :

> Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques...
> Et le Meurtre, parmi tes plus *chères breloques*,
> Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement [1].

Ce sont pourtant des exceptions . Le caractère de la rime chez Baudelaire est d'être suffisamment riche quant au son, sans devenir un joug pour le vers lui-même, l'inspiration, la pensée. Le poète tenait trop à l'expression exacte, au rythme, pour tolérer la tyrannie de la rime; il était en outre trop ennemi des contraintes et des règles absolues pour accepter des théories comme celles de Ténint ou de son camarade Banville.

Voici encore une autre raison : Baudelaire n'avait point le travail facile, son vocabulaire était restreint, pauvre par conséquent son arsenal de rimes. De là certaines faiblesses qu'il est juste de signaler en passant : rimes faibles, syllabes longues rimant avec des brèves, rimes normandes, rimes banales, mots de même nature. Cette dernière espèce de rimes est décidément un peu trop fréquente chez lui.

Seulement, ne commettons pas l'erreur d'évaluer matériellement, d'après son poids de rimes, la poésie de Baudelaire. Ne séparons, ni la rime du vers, ni le vers de la pensée. Alors nous constaterons que beaucoup de rimes faibles en soi sont amenées naturellement par le sens et n'empêchent pas, au

1. *Hymne à la beauté*, XXI.

contraire, les vers d'être fort beaux. Par exemple ce quatrain des *Bohémiens en voyage* [1], où toutes les rimes sont de même nature :

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

Nocturne et *taciturne* sont deux rimes banales ; et pourtant ce distique est d'un très grand effet :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne [2].

Ces deux rimes n'ont-elles pas quelque chose de vaste, de sombre et de mystérieux comme la nuit?

III

Romantiques et parnassiens ont proscrit l'inversion. Pour Ténint, c'est un défaut très grave ; pour Th. de Banville, il n'en faut jamais : « L'inversion sévit surtout aux époques où l'on ne sait plus rimer [3]. » Mais ni romantiques, ni parnassiens, pas même Banville, n'ont pu toujours mettre eux-mêmes leur théorie en pratique. La Harpe prétend que l'inversion « est souvent le seul trait qui différencie les vers de la prose [4]. » Nous n'irons point jusque-là. Mais l'inversion a sa

1. XIII.
2. XXIV.
3. *Petit traité de poésie française*, 64-65.
4. Cité par Cassagne, p. 26.

nécessité, sa beauté. Elle permet de placer en évidence les mots essentiels sans modifier pour cela le sens de la phrase, et de les amener ainsi à la rime ; elle aide à l'évocation ; elle a parfois une harmonie majestueuse que la tournure directe et régulière n'aurait pas. Un poète qui a le sentiment du rythme et du nombre, surtout dans l'hexamètre, aura naturellement recours à elle. Ainsi Baudelaire. Prenons par exemple une des pièces intitulées *Spleen*[1] :

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, *de ses précepteurs méprisant les courbettes,*
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes...
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade...
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété...

Quatre inversions dans un morceau de dix-huit vers ! Une seule d'ailleurs est désagréable, inharmonieuse :

Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,

vers prosaïque et guindé de pseudo-classique.

M. Cassagne fait observer[2] que l'abus de l'inversion chez Baudelaire provient de ses difficultés à rimer : manquant de mots, il est obligé de se livrer à des contorsions peu naturelles pour amener au bout du vers ceux qui riment le plus facilement entre eux. C'est un des inconvénients du vocabu-

1. LXXVII.
2. P. 26.

laire restreint, lequel offre par ailleurs bien des avantages. Mais, quand M. Cassagne reproche à Baudelaire d'avoir écrit :

Débris d'humanité pour l'éternité mûrs [1],

il oublie de nous citer toute la stance. La voici :

Honteuses d'exister, ombres ratatinées,
Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs ;
Et nul ne vous salue, étranges destinées !
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs !

Non seulement le vers, grâce à l'inversion, garde toute sa sonorité et prolonge l'écho de sa rime, — les rimes en *ur* étant parmi les plus sonores ; — mais encore, toujours grâce à l'inversion, il permet d'opposer *humanité* à *éternité*, deux mots nécessaires à la pensée, sans faire une rime léonine, sans tomber dans le prosaïsme.

Souvent aussi, Baudelaire réalise par l'inversion un effet, non pas de style, mais d'évocation, d'image. Voici la Malabaraise [2] qui, en hiver, dans les rues boueuses de Paris, songe à son pays natal,

L'œil pensif, et suivant, dans nos sales brouillards,
Des cocotiers absents les fantômes épars.

Pourquoi le poète n'a-t-il point écrit :

L'œil pensif, et suivant les fantômes épars
Des cocotiers absents dans nos sales brouillards ?

La raison en est bien simple : c'est pour la continuité de l'image. De même que la Malabaraise,

1. *Les Petites vieilles*, XCI.
2. *A une Malabaraise*, Suppl., II.

au delà des brumes parisiennes, voit frémir les silhouettes des cocotiers ; de même ceux-ci devaient être évoqués à la fin de la pièce, afin de prolonger la vision, afin de faire mieux rêver le lecteur. Intervertissez l'ordre, et vous ramenez la Malabaraise et le lecteur dans les brouillards. Vous supprimez l'effet de nostalgie, la sensation d'exil. Vous sacrifiez à l'ordre logique une beauté. On peut être sûr que cette inversion est venue tout naturellement sous la plume du poète.

*
* *

Ces inversions ne laissent pas de donner à la poésie de Baudelaire un certain ton classique, un peu désuet, qui a son charme. Ce ton, nous le retrouvons ailleurs. Quelque chose de la politesse ancien régime qu'il affectait, transparaît dans les *Fleurs du Mal*. Prenez le *Jet d'eau* [1], qui est un chef-d'œuvre : vision de parc à la française, au clair de la lune, qui est ici Phœbé ; vers d'élégie ou de romance XVIIIe siècle, comme ceux-ci :

> Dans cette pose nonchalante
> Où t'a surprise le Plaisir...
> Le vif éclair des voluptés...
> Puis, elle s'épanche mourante,
> En un flot de triste langueur...

Le rythme même évoque ce Watteau dont le poète, dans ses *Phares* [2], fait l'égal des plus grands artistes.

1. Suppl., XXIII.
2. VI, str. 6.

Même accent dans les pièces condamnées :

Hippolyte, cher cœur, que dis-tu de ces choses [1] ?

Ces évocations, si fréquentes et si belles, d'îles lointaines, d'océans, de beaux navires :

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde [2] ; —

doivent quelque chose à l'exotisme du XVIIIe siècle : on pense à Bernardin de Saint-Pierre et *Paul et Virginie*, au chevalier de Parny et à ses *Chansons madécasses*, au chevalier de Chateaubriand et à ses belles *Floridiennes* :

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse !
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse [3].

Comme, après lui, son grand disciple Verlaine, Baudelaire a la nostalgie d'un âge où il aurait aimé vivre et dont il condense tout le parfum en quatre vers :

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché [4].

1. *Femmes damnées*, CXXXI.
2. *Invitation au voyage*, LIII.
3. *Le beau navire*, LII. Le passage concernant les « belles Floridiennes » se trouve dans les *Mém. d'outre-tombe*, éd. Biré, t. I, p. 405 s.
4. *Spleen*, LXXVI.

IV

Mais le classicisme de Baudelaire s'affirme surtout dans la composition, l'expression. On le constate dès que, négligeant le fond et le sujet, on s'attache à la forme et au style. Nous avons remarqué déjà la simplicité du vocabulaire : à part certains mots qui désignent des couleurs et surtout des parfums, très rares sont les termes techniques, spéciaux, les archaïsmes et les néologismes [1]. Sous ce rapport, la langue de Baudelaire est d'une pureté tout à fait classique. Elle contraste avec celle des derniers romantiques comme avec celle des parnassiens ; elle s'apparente à la langue de Vigny, de Lamartine, à celle de Racine et de Malherbe.

Il est vrai qu'on ne peut toujours en dire autant du vers, en particulier de l'alexandrin. Comme Victor Hugo, Baudelaire s'applique à déniaiser ce « grand dadais ». Mais il ne le fait jamais systématiquement, pour le plaisir de choquer, de s'affirmer révolutionnaire. Ses hardiesses sont,

1. Par exemple, le vers déjà cité (*Sed non satiata*, XXVI) :

Je préfère au constance, à l'opium, aux nuits :...

Ou ce vers de *Correspondances* (IV) :

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens...

Un mot rare, le seul, est *calenture*, sorte de fièvre chaude qui se déclare parfois à bord d'un vaisseau lorsqu'on traverse la zone torride :

Comme deux anges que torture
Une implacable calenture.

(*Le vin des Amants*, CVIII.)

pourrait-on dire, mesurées. Elles sont réfléchies, déterminées par un effet d'art, le rythme, le sujet. Il use de l'enjambement pour placer en évidence un mot essentiel, prolonger au delà de l'hémistiche l'évocation, l'image, pour laisser son libre développement au rythme, broderie dont le mètre n'est que la trame. Souvent aussi, à l'exemple peut-être de Sainte-Beuve, Baudelaire cherche à se rapprocher de la prose et, selon la distinction de Ténint [1], à faire de la *poésie parlée*, — *musa pedestris*, auraient dit les Anciens, — à côté de la poésie *chantée*, — par exemple dans ses *Tableaux parisiens*. Mais les hardiesses sont bien plus dans l'inspiration que dans l'expression. On peut même affirmer que, plus le sujet choisi est scabreux, plus l'inspiration est haute, plus, dans ce cas, la forme et le vers sont classiques.

Voici deux exemples qui nous semblent particulièrement significatifs : *Bénédiction*, *Femmes damnées* [2]. Nous avons choisi ces poèmes, parce que dans le premier Baudelaire atteint au plus haut lyrisme et dans le second évoque une scène particulièrement scabreuse : le paradis, ou plutôt l'enfer, de Lesbos.

Quelle forme donne-t-il à son inspiration ? la plus simple : la stance de quatre alexandrins à rimes croisées. La versification est aussi traditionnelle que possible. Les dix-neuf stances de *Bénédiction* se déroulent sans un enjambement strophique ; les soixante-seize vers ont tous, sauf trois, la

1. P. 56 de la *Prosodie de l'école moderne*, cité par Cassagne, p. 43.
2. I et « pièces condamnées », CXXXI.

césure nettement marquée après la sixième syllabe ; et, de l'un à l'autre, il n'y a jamais d'enjambement assez fort pour être qualifié de romantique. L'allure de la pièce est constamment celle d'une ode classique. Le ton rappelle Lamartine et, mieux encore, Racine paraphrasant les hymnes ou les psaumes, Corneille traduisant l'*Imitation de Jésus-Christ :*

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Les *Femmes damnées* comptent vingt-six stances, cent quatre vers. On y relève deux enjambements ordinaires, et cinq alexandrins dans lesquels la pause principale n'est point à l'hémistiche. Le ton est encore plus classique :

A la pâle clarté des lampes languissantes...
De ses yeux amortis les paresseuses larmes...
Delphine secouait sa crinière tragique...
Cours offrir un cœur vierge à ses cruels baisers...

Le sujet admis, — on ne saurait nier qu'il ne rentrât dans le plan des *Fleurs du Mal*, — il faut reconnaître que le poète, évitant le double écueil du réalisme et de la polissonnerie, lui a donné le style le plus convenable : le style tragique.

Rien ne rassasiera ce monstre gémissant
Et ne rafraîchira la soif de l'Euménide
Qui, la torche à la main, le brûle jusqu'au sang.

Et que de vers superbes, de puissantes images :

Comme un animal fort qui surveille une proie,
Après l'avoir d'abord marquée avec les dents...,
Mes baisers sont légers comme ces éphémères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents...
Et le vent furibond de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau...

Les *Femmes damnées* font irrésistiblement penser à la *Phèdre* de Racine ; c'est le même fatalisme païen uni aux remords d'une âme chrétienne, janséniste :

Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs.

Nous aurions, pour notre part, inscrit en épigraphe à cette pièce :

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

*
* *

Nous avons déjà cité Racine : insistons sur le parallèle. On sait qu'une des caractéristiques de l'art racinien consiste en ces vers évocateurs d'immenses paysages, de perspectives infinies à travers le monde, le passé fabuleux, le cœur humain : ce que M. Le Bidois appelle fort justement « le décor de la tragédie de Racine [1] ». Par exemple, dans *Bérénice* :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

Ou dans *Phèdre* :

Ariane aux rochers contant ses injustices.

1. *La vie dans les tragédies de Racine*, Paris, 1901.

Ou encore :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Nous trouvons des vers analogues dans Baudelaire, par exemple :

Les bûchers consacrés aux crimes maternels...
Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre...
Derrière les ennuis et les vastes chagrins...
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer...
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage...
Je trône dans l'azur comme un sphynx incompris...
Je vois se dérouler des rivages heureux...
Vaisseau favorisé par un grand aquilon...
Mais la tristesse en moi monte comme la mer [1]...

On pourrait multiplier les exemples, car les *Fleurs du Mal* sont pleines de ces vers isolés, évocateurs, qui portent en eux leur beauté propre, et se gravent dans la mémoire comme des tableaux, des paysages ou de la musique. Bornons-nous à constater que, tel Racine, Baudelaire nous procure la sensation de l'infini à l'aide uniquement des mots les plus simples et les plus harmonieux. Rien n'est plus loin du verbalisme romantique, du vers parnassien surchargé d'histoire et d'archéologie ; en un mot, rien n'est plus classique.

*
* *

1. *Bénédiction*, I ; *Elévation*, III ; *Les Phares*, VI ; *L'homme et la mer*, XIV ; *La Beauté*, XVII ; *Parfum exotique*, XXII ; XXXIX : *Causerie*, LV. M. Mauclair fait une constatation analogue dans son *Charles Baudelaire*, 1917, ch. VI, p. 89-90, en notant qu'on trouve chez B. comme chez les classiques beaucoup de ces « vers isolés ayant la plénitude d'un axiome. »

Ce n'est point une digression que de révéler ici un procédé de composition familier à Baudelaire. Il consiste à transposer en vers un thème déjà traité en prose, ou réciproquement. Quatorze pièces des *Fleurs du Mal* se retrouvent ainsi dans le *Spleen de Paris* [1], deux dans les *Paradis artificiels* [2].

Ce procédé, qui rappelle celui d'André Chénier et de Racine, nous permet de constater comment Baudelaire travaillait, avec quelle lenteur et quelle précision de bon ouvrier classique, avec quelle méfiance à l'égard de l'improvisation ou plutôt de la facilité romantique. M. Dérieux [3], dans sa substantielle brochure, a comparé minutieusement l'*Invitation au voyage* au poème en prose qui porte le même titre [4], et l'*Ame du vin* aux pages correspondantes des *Paradis artificiels*. Nous avons indiqué déjà, en passant, les transformations que subissent certains morceaux du *Spleen de Paris* lorsqu'ils passent dans les *Tableaux parisiens*. Bornons-nous ici, comme exemple, au *Vin des chiffonniers*.

« Le voici qui, à la clarté sombre des réverbères tourmentés par le vent de la nuit, remonte une des longues rues tortueuses et peuplées de petits ménages de la montagne Sainte-Geneviève. Il est revêtu de *son châle d'osier avec son numéro sept.* »

Le poète commence par éliminer les détails trop précis. Il garde, en revanche, l'image du réverbère, mais remplace la « clarté sombre » par la « clarté

1. Voir les concordances à la fin de l'éd. van Bever, Crès, 1917.
2. *L'âme du vin*, CIV, et *Paradis*, p. 279 s. ; le *Vin des chiffonniers*, CV, et P. p. 282 s.
3. *Baudelaire*, Bâle, 1917, p. 36 s.
4. *Fleurs*, LIII ; *Spleen*, p. 72 s.

rouge », qui est plus exacte et fait tache de couleur dans l'obscurité :

> Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
> Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
> Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
> Où l'humanité grouille en ferments orageux...

Ces deux derniers ne sont pas des meilleurs ; mais on voit que Baudelaire a voulu évoquer la vie mystérieuse de Paris en éliminant toute précision topographique. Déjà le poème commence à tourner à la vision.

Il arrive hochant la tête et buttant sur les pavés, comme les jeunes poètes qui passent toutes leurs journées à errer et à chercher des rimes [1]. Il parle tout seul ; il verse son âme dans l'air froid et ténébreux de la nuit. C'est un monologue splendide à faire prendre en pitié les tragédies les plus lyriques.

La première phrase de prose se condense en deux vers :

> On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
> Buttant, et se cognant aux murs comme un poète...

La seconde phrase, pourtant si belle : « il verse son âme dans l'air froid et ténébreux de la nuit », tombe, et la strophe se termine ainsi :

> Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
> Epanche tout son cœur en glorieux projets...

« En avant ! marche ! division, tête, armée ! » Exactement comme Bonaparte agonisant à Sainte-Hélène ! Il paraît que le numéro sept s'est changé en sceptre de fer, et le *châle d'osier* en manteau impérial. Maintenant il complimente son armée. La bataille est

1. ... Trébuchant sur les mots comme sur les pavés. *Le soleil*, LXXXVII.

gagnée, mais la journée a été chaude. Il passe à cheval sous des arcs de triomphe. Son cœur est heureux. Il écoute avec délire les acclamations d'un monde enthousiaste. Tout à l'heure il va dicter un code supérieur à tous les codes connus. Il jure solennellement qu'il rendra ses peuples heureux. La misère et le vice ont disparu de l'humanité !

Et cependant il a le dos et les reins écorchés par le poids de sa hotte. Il est harcelé de chagrins de ménage. Il est moulu par quarante ans de travail et de courses. L'âge le tourmente...

Quatre stances jaillissent de ce long passage. Baudelaire, tout en reprenant les idées et les images, les place dans un ordre nouveau, pour aboutir à l'évocation précisée, développée, de l'Empereur victorieux :

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Ereintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris,

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles,
Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux.
Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux

Se dressent devant eux, solennelle magie !
Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour !

Mais le vin, comme un Pactole nouveau, roule à travers l'humanité languissante un or intellectuel. Comme les bons rois, il règne par ses services et chante ses exploits par le gosier de ses sujets.

Stance correspondante (l' « or intellectuel » heureusement a disparu) :

C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole
Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole...

L'image est usée ; mais « éblouissant Pactole » vaut mieux que « nouveau Pactole » ; en revanche, « Humanité frivole » est une cheville, « humanité languissante » semble plus juste.

Par le gosier de l'homme il chante ses exploits
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.

Enfin, Baudelaire conclut par ces quatre vers dont le dernier est magnifique ; on le dirait inspiré de la poésie grecque :

Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil ! [1]

V

Ce qui frappe à la lecture des *Fleurs du Mal*, c'est le nombre des sonnets. Ici encore, Baudelaire subit l'influence de ses contemporains. On sait qu'à partir de 1840 le sonnet est remis en honneur, d'abord par Sainte-Beuve, puis par Banville et Soulary. Il va devenir la forme favorite des parnassiens. Or, dans la première édition des *Fleurs du Mal*, on trouve déjà, sur cent pièces, quarante-

1. Pour une comparaison plus minutieuse entre la prose et les vers, cf. les variantes de l'éd. van Bever, 401 s.

quatre sonnets. Mais on constate tout de suite que la plupart sont irréguliers, « libertins » comme on aurait dit au XVIIe siècle.

Baudelaire, comme Edgar Poe, n'aimait pas les grands poèmes ; il leur préférait les pièces courtes, concentrées, capables de produire un effet d'intensité d'autant plus profond et durable. D'autre part, il était trop indiscipliné pour s'astreindre à des formes rigides, à des règles strictes : il cherchait au contraire des rythmes souples où introduire l'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie. De là ses préférences pour le sonnet à cause de sa brièveté, mais pour le sonnet « libertin ».

Car les sonnets de Baudelaire sont essentiellement lyriques. Or, le lyrisme, c'est-à-dire l'expression d'une émotion personnelle, s'il peut gagner en force à se condenser en quatorze vers, ne saurait se plier impunément à des formules quasi mécaniques. L'habileté ne triomphe qu'au détriment de l'inspiration. Voilà pourquoi, dans les *Fleurs du Mal*, nous ne découvrons que quatre sonnets absolument réguliers [1]. Les deux plus beaux sonnets du recueil, *Beauté*, *Correspondances*, sont tout à fait irréguliers [2]. Notons encore deux sonnets hétérométriques, un sonnet renversé, un autre enfin dont les tercets sont enclavés dans les quatrains : ce ne sont pas autre chose que de petites pièces lyriques [3].

1. *Parfum exotique*, XXII ; *Sed non satiata*, XXVI ; *Le possédé*, XXXVII : *La lune offensée*, Suppl. XV.
2. IV et XVII.
3. *Le chat*, XXXIV (vers de 10 et de 8 syll.) : *la Musique*, LXIX, (12 et 5 syll.) : *Bien loin d'ici*, Suppl. XXII ; *L'avertisseur*, Suppl. X.

La manière dont notre poète emploie le sonnet nous semble révéler l'influence de Soulary. Si, en effet, ce « spécialiste » a presque toujours composé des sonnets réguliers, il s'est permis des exceptions assez fréquentes. On retrouve dans ses *Ephémères*, publiées en 1847, dix ans avant les *Fleurs du Mal*, toutes les combinaisons irrégulières que nous venons de signaler chez Baudelaire. Or, celui-ci connaissait le poète de Lyon, il était en correspondance avec lui et lui témoignait de l'estime. Les analogies d'inspiration qu'on peut contater entre les *Ephémères* et les *Feurs du Mal*, achèvent de démontrer que Baudelaire n'a point lu impunément les œuvres de Soulary [1]. Quoi qu'il en soit, la façon dont Baudelaire traite le sonnet nous paraît plus classique certainement que parnassienne. Et quand nous disons « classique », nous songeons aux petits poètes du XVIIe siècle, parmi lesquels, entre la Pléïade et les Parnassiens, on trouve quelques maîtres du genre.

*
* *

Arrêtons-nous maintenant à l'un de ces sonnets irréguliers : *Correspondances* [2]. Il est, dans sa brièveté, l'une des plus belles pièces lyriques, et des plus significatives, de toute la poésie francaise. Il

1. Cf. dans les *Œuvres poétiques* de Soulary, éd. Lemerre, t. I, 1880 : p. 39, *Intus et in cute* (les tercets insérés entre les quatrains) ; p. 104, *Abîme pour abîme* (sonnet renversé) ; 151, *Epilogue*, (sonnet hétérométrique), etc. Lettre de B. à S., *Lettres*, p. 239 s. (23 fév. 1860) ; réponses de S., *Crépet*, p. 428-432.

2. IV.

contient, en effet, tout le symbolisme, comme un autre sonnet, la *Beauté*, contient tout le Parnasse.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Ce sonnet condense en lui tout l'infini de la nature et de l'art ; il inaugure ainsi une ère nouvelle dans l'histoire de la poésie française. Sa composition est extrêmement intéressante. D'abord, il ne faut pas se laisser tromper par son aspect typographique : en réalité, c'est une ode ramassée en trois strophes qui sont d'abord les deux quatrains, puis une dernière strophe de six vers, c'est-à-dire les tercets réunis [1]. C'est ainsi qu'il faut le prendre et le lire à haute voix. Son architecture est un peu celle d'une pyramide renversée. Le premier quatrain, d'une inspiration qui fait songer à Dante [2],

1. Cette strophe elle-même se décompose ainsi : 2 + 2 + 2.
2. Ces piliers qui laissent sortir des paroles et ces arbres vivants font songer à la « forêt des douleurs », ch. XIII de l'*Enfer*.

évoque l'immensité mystérieuse et sacrée de la nature. Le second développe, après l'image du temple, celle de la forêt avec ses échos et ses parfums, ses alternances d'ombres et de lumières. Puis le ton devient plus familier : détails précis, couleurs vives, termes quasi techniques ; et c'est par une sensation très personnelle que se termine ce chef-d'œuvre.

*
* *

Le caractère classique des *Fleurs du Mal*, de leur versification, de leur forme, de leur style, est frappant, mais assez malaisé à définir. Il faut procéder par approximations, éliminations, par comparaisons successives. Il faut placer le recueil entre le romantisme et le Parnasse. Il faut analyser la structure intime des poèmes, décomposer leur organisme ; percevoir leur ton, étudier leur style ; prendre et peser les rimes et le vocabulaire ; tantôt détacher un vers, tantôt s'attacher à l'ensemble d'un poème. On découvre alors que ce classicisme de la forme, si opposé au romantisme de l'inspiration et du poète lui-même, est surtout un *accent*, que cet accent à son tour se caractérise par la sobriété, la plénitude, l'adéquation de la forme à la pensée et à l'image, l'ordre, l'harmonie et l'équilibre imposés aux éléments du vers. On sent que Baudelaire est toujours maître de son inspiration, que sa volonté la règle et la mesure ; le romantique de tempérament qu'il était, — conscient des deux écueils où s'était brisée la poésie romantique : l'improvisation et le verbiage d'une part, d'autre

part la sentimentalité, la manie de se mettre en scène directement et sans pudeur, — travaille comme un classique des poèmes dont les sujets auraient effarouché les classiques mêmes auxquels il fait songer.

CHAPITRE IX

L'ART ET L'EXPRESSION DANS LA POÉSIE DE BAUDELAIRE

LE CARACTÈRE PLASTIQUE

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent:

Ce vers, si profond, si mystérieux sous la simplicité des mots, la clarté toute classique de la forme, définit l'art de Baudelaire. Nous avons vu ce que cet art a précisément de classique ; mais ce n'est qu'un aspect. Essayons d'analyser maintenant son caractère plastique, le sens visuel dont il témoigne chez le poète.

I

Auparavant, relisons encore le sonnet *Correspondances*. Il précise, en effet, les sensations nouvelles introduites par Baudelaire dans la poésie française: celles du goût, celles de l'odorat. C'est là le « frisson » que Victor Hugo le félicitait d'avoir découvert ; et c'est en outre la seule qualité, ou à

peu près, que ses détracteurs, par exemple Brunetière, condescendaient à lui reconnaître, au temps où l'on ne voulait à tout prix voir en lui qu'un mystificateur dépravé. Encore Brunetière se plaisait-il à constater que l'odorat, de tous les sens humains, est le plus animal : « le seul dont les plaisirs n'aient jamais en soi rien d'intellectuel, le plus grossier par conséquent, et, pour cette raison peut-être, le seul dont aucun poète, avant Baudelaire, ne se fût avisé de se faire un art, une « manière », ou un procédé [1]. »

Les sensations du goût et de l'odorat, les parfums surtout plongent, en effet, le poète dans une sorte d'extase. Il lui suffit d'ouvrir

un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,
Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,

pour que le « souvenir enivrant » se mette à voltiger dans l'air troublé ; pour que mille pensers s'éveillent, « chrysalides funèbres », et prennent leur essor,

Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or ;

pour que, « Lazare odorant déchirant son suaire », le vertige le saisisse et le presse

Vers un gouffre obscurci de miasmes humains [2].

1. *La statue de Baudelaire*, Revue des Deux Mondes, 1er sept. 1892.
2. *Le Flacon*, XLVIII.

C'est en respirant la toison noire de sa maîtresse, que le poète retrouve la sensation de s'embarquer pour l'Asie langoureuse et la brûlante Afrique :

Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron [1].

C'est par l'odeur qu'il évoque les souvenirs d'amour et les beaux pays inconnus, qu'il échappe aux laideurs du monde moderne, qu'il oublie ses propres souffrances. Par l'odeur, et aussi par le goût :

Comme un flot grossi par la fonte
Des glaciers grondants,
Quand l'eau de ta bouche remonte
Au bord de tes dents,

Je crois boire un vin de Bohême,
Amer et vainqueur,
Un ciel liquide qui parsème
D'étoiles mon cœur [2] !

C'est également par l'odeur qu'il arrive à nous donner d'une manière si intense, si effrayante, le sentiment de la mort, de la destruction :

Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,

Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
Le démon de ta force et de ta virulence,
Cher poison préparé par les anges! liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur [3] !

1. *La chevelure*, XXIII. Cf. *Un hémisphère dans une chevelure*, *Spleen de Paris*, 69 s.
2. *Le serpent qui danse*, XXVIII.
3. *Le flacon*, XLVIII.

Cette pestilence, évaporation de l'âme hors du corps décomposé, éveille en lui le sentiment, ou plutôt la sensation de l'immortalité :

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposées ! [1]

Ainsi,

Comme d'autres esprits voguent sur la musique,

L'esprit de Baudelaire « nage sur les parfums [2] ».

II

Les sensations du goût et de l'odorat conduisent instantanément le poète à celles de la forme et de la couleur. Nous voici donc arrivé à la plastique des *Fleurs du Mal.*

*
* *

La poésie romantique avait exercé sur les peintres une influence parfois nuisible : Baudelaire lui-même ne loue-t-il pas Delacroix de chercher ses inspirations de préférence dans les livres [3] ? A partir de 1840, phénomène inverse : « Vers ce temps-là, écrit Asselineau dans sa vie de Baudelaire [4], une

1. *Une charogne*, XXIX.
2. *La chevelure*, XXIII.
3. *L'art romantique*, t. III des *Œuvres complètes*, p. 7-8.
4. *Baudelaire, sa vie, son œuvre*, 1869, p. 15.

évolution se fit dans l'esprit public. Les luttes littéraires étaient closes ; V. Hugo désormais incontesté consacrait son triomphe par les *Burgraves* et *les Rayons et les Ombres*. L'intérêt qui toujours déserte les causes gagnées, se tourna d'un autre côté : la Peinture détrôna la Poésie. » Autant la peinture avait été littéraire, autant à son tour la poésie allait devenir plastique : on avait composé un tableau comme un drame ou un poème épique, on allait composer un poème comme un tableau. Théophile Gautier donnait l'exemple. Quant à Baudelaire, son véritable maître, n'est-ce point un peintre, Delacroix [1]?

Le caractère plastique est le plus apparent des *Fleurs du Mal*. Beaucoup de poèmes sont exécutés, doivent être par conséquent étudiés et compris comme des tableaux. Après nous avoir suggéré toutes les sensations du goût et de l'odorat, Baudelaire nous suggère toutes celles des arts plastiques.

Lisez la *Beauté* [2] : vous aurez l'impression de palper respectueusement une statue de Michel-Ange.

> Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre...
> Eternel et muet ainsi que la matière...
> Je hais le mouvement qui déplace les lignes,

ces trois vers ne vous donnent-ils point la sensation du marbre?

1. M. Cassagne, (*La Théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, 1906, p. 369-370), fait observer qu'alors les titres des recueils de vers ne sont plus *Méditations*, *Harmonies*, *Consolations*, etc.; mais *Emaux et Camées*, *Cariatides*, *Améthystes*, etc.

2. XVII.

Cherchez-vous, en revanche, une eau forte, signée Albert Dürer ? prenez la *Gravure fantastique* [1]. Mais quand le poète évoque sa Béatrice dont la chair spirituelle a le parfum des anges, dont l'œil « nous revêt d'un habit de clarté », et dont la bouche, impérieuse et souriante, dit :

« Je suis belle, et j'ordonne
« Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau ;
« Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone [2] ; »

c'est une figure du Vinci, une Joconde qui apparaît dans un horizon où se dessinent vaguement des montagnes :

On dirait ton regard d'une vapeur couvert;
Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?)...
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.

Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés,
Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés...

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons [3]...

Voici, par contraste, une femme de Rubens :

C'est une femme belle et de riche encolure,
Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure...
Elle marche en déesse et repose en sultane;
Elle a dans le plaisir la foi mahométane,
Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,
Elle appelle des yeux la race des humains [4].

1. LXXI.
2. XLII.
3. *Ciel brouillé*, L.
4. *Allégorie*, CXIV.

Ou encore :

Imaginez Diane en galant équipage,
Parcourant les forêts ou battant les halliers,
Cheveux et gorge au vent, s'enivrant de tapage,
Superbe et défiant les meilleurs cavaliers [1] !

Si le *Jet d'eau* [2] est un Watteau, les *Bohémiens en voyage* et surtout *Don Juan aux enfers* [3] sont de grandes compositions dans le style d'Eugène Delacroix [4] :

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

1. *Sisina*, LIX.
2. Suppl. XXIII.
3. XIII et XV.
4. Cf. le célèbre tableau de Delacroix : *La Barque de don Juan* ; M. Mauclair (*Ch. Baudelaire*, p. 79) fait observer finement que ce poème est plutôt conçu comme un Rembrandt : « point de taches de couleur, la gamme de ce clair-obscur du maître d'Amsterdam auquel la peinture baudelairienne se réfère sans cesse. »

*
* *

Un tableau tout à fait admirable, c'est *Une martyre* [1]. Baudelaire s'est plu à donner à ces strophes un sous-titre : « dessin d'un maître inconnu », bien qu'il s'agisse évidemment d'une inspiration, d'une évocation originale. Mais il avait ses raisons. Le thème, comme celui de la *Charogne* ou des *Femmes damnées*, est fait pour effaroucher le lecteur mal averti : un crime de sadisme. Mais, de même que, pour parler comme les classiques, Baudelaire a « purgé » le sujet de la *Charogne* par le spiritualisme, celui des *Femmes damnées* par un style, un tact dignes du Grand Siècle ; de même il a transformé sa *Martyre* en un chef-d'œuvre de composition plastique, — en un dessin rehaussé de couleur.

Le poème est en deux parties, deux « mouvements » : d'abord, la vision, le « dessin du maître inconnu » ; puis le commentaire lyrique, ou plutôt psychologique.

Au milieu des flacons, des étoffes lamées ·
Et des meubles voluptueux,
Des marbres, des tableaux, des robes parfumées
Qui traînent à plis somptueux,

Dans une chambre tiède où, comme en une serre,
L'air est dangereux et fatal,
Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre
Exhalent leur soupir final,

1. CX.

Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
Sur l'oreiller désaltéré
Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
Avec l'avidité d'un pré.

Semblable aux visions pâles qu'enfante l'ombre
Et qui nous enchaînent les yeux,
Sa tête, avec l'amas de sa crinière sombre
Et de ses bijoux précieux,

Sur la table de nuit, comme une renoncule,
Repose ; et, vide de pensers,
Un regard vague et blanc comme le crépuscule
S'échappe des yeux révulsés...

Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe,
Comme un souvenir est resté ;
La jarretière, ainsi qu'un œil secret qui flambe,
Darde un regard diamanté...

Et cependant, à voir la maigreur élégante
De l'épaule au contour heurté,
La branche un peu pointue et la taille fringante
Ainsi qu'un reptile irrité,

Elle est bien jeune encor !.....

Etudions le sujet pour lui-même, en dehors de toute préoccupation morale. Donc, il s'agit d'un dessin, ou plutôt d'une eau-forte qu'avive un peu de couleur. Pour nous donner l'impression grise de cette eau-forte, le poète emploie volontairement des termes abstraits, un langage convenu de vieux classique : meubles voluptueux, robes parfumées, plis somptueux, chambre tiède, bouquets mourants, cercueils de verre... Le rythme lui-même est d'une harmonie monotone. Mais voici que sur le fond sombre se détache, plus précis, plus clair, le cadavre, — maigreur élégante, épaule au contour

heurté, hanche un peu pointue, — près duquel, par contraste, s'étale en masse noire la chevelure abondante de la tête décapitée. Alors, sur tout cela, l'artiste plaque trois taches de couleur : le sang rouge, le bas rose orné de coins d'or. M. Mauclair, que nous suivons ici, a raison de voir en ce poème « une eau-forte rehaussée qui procède de Goya et présage Félicien Rops », un véritable modèle pour un graveur auquel Baudelaire livre tous les documents [1].

*
* *

D'autres pièces annoncent l'impressionnisme. Ainsi le *Crépuscule du matin* [2] que M. Mauclair commente de la sorte [3] :

« On *entend* la diane des casernes et le chant du coq. On *voit* la lampe faire une tache rouge et palpitante sur le jour qui monte. On *voit* « l'aurore grelottante — en robe rose et verte — s'avancer lentement sur la Seine déserte. » Cette tache pourpre, cette teinte rose et verte, sont les deux touches, les deux rehauts de cette large esquisse bistrée, diffuse comme une toile de Carrière, embrumée par les fumées naissantes des maisons et la « mer des brouillards qui baignent les édifices ». Mais, dans ce décor, sous ces quelques indications d'ordre plastique, s'en situent d'autres : on *voit* et on *sent* tout ensemble « le sommeil stupide des femmes de plaisir, paupière livide, bouche ouverte », la douleur accrue des accouchées « parmi le froid et la lésine », les râles des agonisants dans les hospices, à l'aube, les pauvresses maigres rallumant en claquant des dents un feu misérable — et on *voit* passer, se croisant, « les débauchés rentrant, brisés par leurs travaux », et les ouvriers qui, se frottant les yeux, empoignent leurs outils. Tout y est, avec une simplicité et une plénitude du trait qui sont admirables. Emotion et aspect, tout est prêt pour un peintre, avec un minimum de mots.

1. *Op. cit.*, 79-81.
2. CIII.
3. 75-76.

*
* *

Une pièce capitale doit encore nous retenir : les *Phares* [1].

Le poète y évoque ceux qui représentent pour lui les plus hauts génies, les phares de l'humanité. Or, ces « phares » ne sont ni des philosophes, ni des poètes ; ce sont des artistes : Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya, Delacroix, — ne venons-nous pas de constater que leur art et leur vision, à chacun d'eux, ont trouvé dans les *Fleurs du Mal* des transpositions lyriques admirables ?

Le procédé est ici analogue à celui d'*Une Martyre* : huit stances pour caractériser par des images chacun de ces huit grands maîtres, puis mouvement lyrique. Malgré quelques inégalités, quelques faiblesses de détail, les *Phares* n'en demeurent pas moins un chef-d'œuvre, sans équivalent dans toute la poésie française. Baudelaire y réalise ce qu'il nomme « la critique d'art poétique » : celle qui est un « tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible [2] ».

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;...

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

1. VI.
2. *Curiosités esthétiques*, t. II des *Œuvres complètes*, p. 82.

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants, qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;...

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber.

Cette dernière stance n'a point jailli au hasard de l'inspiration ; elle a été méditée, travaillée jusqu'à ce que le poète ait pu se dire : « Enfin ! j'ai réussi à condenser, à quintessencier en quatre vers tout le génie de Delacroix ! »

Comment a-t-il procédé ? recourons à sa critique d'art.

Voici ce qu'il écrit en 1846 à propos de son maître et ami : « C'est non seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, — prodigieux mystère de sa peinture, — la douleur morale ! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais *plaintive et profonde comme une mélodie de Weber* [1].» Et en 1855 : « On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indé-

1. *Curiosités esthétiques*, t. II des *Œuvres complètes*, p. 116.

pendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie. » Et voici le commentaire de la stance qu'il cite :

« *Lac de sang* : le rouge ; — *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ; — *un bois toujours vert* : le vert, complémentaire du rouge ; — *un ciel chagrin* : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; — *les fanfares et Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur .[1] »

C'est du pur symbolisme, — du symbolisme pictural. On pourrait expliquer de même chacune des stances précédentes et voir combien tout est réfléchi, combien chaque image correspond au génie du maître que le poète veut caractériser. Brunetière, — si grand par l'intelligence, mais si absolument dépourvu de sens artistique, — s'est donc lourdement trompé, en proposant, pour mieux montrer le symbolisme à ses yeux déjà « mallarméen » des *Phares*, de supprimer comme accessoires les noms d'artistes.[2].

1. *Ibid.*, 241-242.
2. *La statue de Baudelaire*, Revue des Deux Mondes, 1er sept. 1892.

III

Comme tous les grands poètes, Baudelaire a le culte des images [1], ce véritable culte de l'art. Sa puissance visuelle, — nous disons « visuelle » et non « verbale », — dépasse à nos yeux, et de beaucoup, celle de Victor Hugo ; elle la dépasse précisément par l'intensité ; cette intensité même est le résultat, et de la simplicité dans l'expression, et de la vérité plastique. Baudelaire voit, compose, exécute en peintre.

Mais il ne le fait jamais, comme Gautier ou Banville, aux dépens de la pensée. L'image ne se contente point d'être tableau, de donner la sensation de la sculpture ou de la peinture ; elle se développe jusqu'à la vision, elle se hausse jusqu'au symbolisme. Ainsi Baudelaire en sortant du romantisme, enjambe, pour ainsi dire, toute l'école parnassienne et rejoint les symbolistes dont il est le précurseur, l'initiateur.

D'autre part, ne l'oublions pas, il est également un classique, de telle sorte qu'on peut, en étudiant la plastique des *Fleurs du Mal*, suivre tout le développement de l'image dans la poésie française, des plus anciens classiques aux symbolistes les plus récents. Nous prenons ici le mot « image » dans son sens général : comparaison, métaphore, allégorie, tableau, vision, symbole.

1. « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). » *Œuvres posth.*, Journaux intimes, p. 123.

Baudelaire qui, nous le savons, s'est plu parfois à reprendre et à moderniser les vieux moyens des rhétoriques et des manuels, emploie les comparaisons avec beaucoup de hardiesse et d'abondance, jusques à l'exagération, la préciosité. Il est vrai qu'il en trouve d'admirables :

La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils [1].

Mais lisez le *Beau Navire* [2] :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent...

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
Ta gorge triomphante est une belle armoire
Dont les panneaux bombés et clairs
Comme les boucliers accrochent des éclairs...

Tes nobles jambes sous les volants qu'elles chassent,
Tourmentent les désirs obscurs et les agacent
Comme deux sorcières qui font
Tourner un philtre noir dans un vase profond.

N'avez-vous point là un chef-d'œuvre de préciosité ? Tout est calculé, voulu, artificiel : le rythme, la rime, le ton d'une « politesse » et d'une galanterie raffinées, et surtout les comparaisons cherchées si loin, ramenées de si loin : la première est belle, la seconde piquante, mais la troisième baroque. Baudelaire a-t-il pratiqué Voiture, Brébeuf, Théophile, le cavalier Marin et Gongora ?

1. *Le voyage*, CXXVI.
2. LII.

On doit le croire : l' « ex-voto dans le goût espagnol [1] » est, en effet, d'un gongorisme tout à fait exaspérant, — exaspérant par son habileté même. C'est un autre chef-d'œuvre, en effet, d'habileté, mais surtout d'insincérité ; tour de force, jonglerie, agaçante mais étonnante, avec les métaphores et les comparaisons : une belle orfèvrerie de décadence.

Baudelaire, carrément, revient au vieux procédé de l'allégorie [2]. La *Métamorphose du vampire* [3], ce songe de tragédie classique, en est un exemple. Mais là encore le « voulu » se fait sentir au détriment de l'émotion.

L'émotion renaît dans *Un voyage à Cythère* [4] qui est une allégorie déroulée jusqu'au drame ; elle renaît, parce que le poète est, cette fois, sincère : sa conscience a parlé, son cœur a saigné :

> Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,
> Le cœur enseveli dans cette allégorie.

La simplicité du rythme et de la forme rendent ici la vision plus sinistre, l'allégorie plus frappante, au rebours des pièces précédentes qui sont des parades sur les tréteaux.

*
* *

D'autres courts poèmes sont des « comparaisons développées ». Par exemple, l'*Albatros* [5] : des ma-

1. *A une Madone*, LVII.
2. A propos de Banville, B. signale la « beauté » et la « commodité » qu'on trouve dans l'allégorie (*Art romantique*, t. III, des *Œuvres compl.*, 369-370).
3. Pièces condamnées, CXXXII.
4. CXVI.
5. II.

telots, pour se distraire, ont pris un albatros et l'ont déposé sur le pont du navire :

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mine, en boitant, l'infirme qui volait !

La quatrième et dernière stance achève la comparaison :

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

La comparaison est belle, mais l'exécution médiocre; il traîne dans ces vers de vieux oripeaux : « gouffres amers », « rois de l'azur », « voyageur ailé », qui contrastent assez désagréablement avec une épithète comme « veule » et sa rime « brûle-gueule ». C'est d'ailleurs une œuvre de jeunesse : Baudelaire ne l'a recueillie que dans la seconde édition (1861), des *Fleurs du Mal* [1].

Une autre « comparaison développée » est, dans la série des *Spleen*, la pièce qui débute ainsi :

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux [2]...

Les successeurs de Baudelaire abuseront parfois de ce procédé.

Un quatrième moyen plastique est ce que nous appelons l' « image développée ». Ce n'est plus la comparaison : Baudelaire supprime toute formule

1. *L'Albatros* fut rapporté par le jeune poète de son voyage en mer : cf. *Crépet*, p. 32 et 42, et l'éd. van Bever, 341-42.
2. LXXVII.

explicative, « je suis comme... », « le poète est semblable » ; ce n'est pas encore le symbole, car le sens est trop clair, l'expression trop directe ; et c'est autre chose qu'un tableau, si c'est déjà une évocation. *L'ennemi*, l'une des « pièces maîtresses » du recueil, — entre parenthèses, un sonnet irrégulier, — doit être cité comme exemple[1] :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils ;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?...

*
* *

Enfin, le poète arrive tout naturellement au symbole. Or, pour qu'il y ait symbole et non point simplement comparaison, image, allégorie, il faut le mystère ; l'idée ne doit être exprimée qu'indirectement ; le poème doit posséder un sens double : derrière une *vision* plus ou moins précise, se cache la *conception* du poète. Ainsi, dans les *Phares*, la conception que Baudelaire se fait du génie de Rubens, Rembrandt ou Delacroix, est exprimée indirectement par des visions précises, — oreiller de

1. X.

chair fraîche, hôpital décoré d'un grand crucifix, lac de sang, — mais qui n'ont, au premier abord, aucun rapport *direct* avec Delacroix, Rembrandt ou Rubens. Le lecteur s'étonne; s'il a quelque peu de sens artistique, il perçoit de confuses correspondances; il réfléchit, trouve et comprend: le poète lui a *suggéré* le génie de ses maîtres élus, il lui en a donné l'*impression*.

L'imprécision dans l'expression, allant même jusqu'à une certaine impropriété voulue, est ici nécessaire. Prenez ces six vers :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne.
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues [1].

Ils ont fait se récrier Edmond Schérer et, à sa suite, Brunetière [2] : termes impropres, aucun sens ! Pourtant, ils sont très beaux. S'agit-il de la lune, ou de la Vénus noire ? Tout le charme réside en ce double sens, en cette double évocation.

Les poèmes les plus admirables de Baudelaire sont, à des degrés divers, des symboles : toute grande poésie est symbole comme tout art est image. Voici encore un sonnet caractéristique comme procédé : le *Coucher du soleil romantique* [3].

1. XXIV.
2. *E. Schérer : Baudelaire*, Etudes sur la litt. contemporaine, t. IV, 1886, p. 289 ; et *Brunetière*, art. cité.
3. Suppl. XIV. Sur la réaction contre l'esprit bourgeois et la « légende de 1830, » qui se forme alors dans des esprits comme Flaubert, Banville, Baudelaire, Laprade, les Goncourt, etc., cf. *Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art*, p. 117 s.

Ce sont presque les derniers vers composés par le poète. Qu'y veut-il exprimer ? Son regret d'être venu trop tard, dans un monde embourgeoisé, matérialisé, au lieu d'avoir vécu à la grande époque où le soleil romantique inondait la France de clarté, de poésie. Hélas ! le soleil se cache : à peine en a-t-il vu luire les derniers rayons.

Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève,
Comme une explosion nous lançant son bonjour !
— Bienheureux celui-là qui peut avec amour
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !

Je me souviens !... J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
Se pâmer sous son ciel comme un cœur qui palpite...
— Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.

Voilà un exemple de symbole. Mais le symbolisme exige que le monde extérieur existe pour le poète ; autrement dit, tout symboliste est nécessairement aussi un visuel : il faut voir et faire voir intensément pour suggérer.

IV

Comment donc Baudelaire voit-il la nature, la nature extérieure ? l'aime-t-il, et quelle place occupe-t-elle dans sa poésie ?

La doctrine philosophique et religieuse de Baudelaire nous permet de répondre à cette question. Exagérant son catholicisme janséniste et quasi manichéen, Baudelaire regarde tout ce qui est naturel comme corrompu, vicié par la chute originelle, donc abominable. Rappelons-nous cette phrase : « La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable [1] » ; et cette autre : « Le commerce est *naturel*, donc il est *infâme* [2] » ; et celle-ci encore : « La *nature* entière participe du péché originel [3] » ; et celle-ci enfin : « La nature ne fait que des monstres [4]. » D'autre part, sa doctrine esthétique, déduite logiquement de la première, — à moins que cela ne soit l'inverse, — l'éloigne du réalisme comme du culte panthéiste de la nature. Le surnaturalisme est pour lui, avec l'ironie, la qualité littéraire fondamentale [5]. La beauté d'une œuvre réside à ses yeux dans le caractère individuel, personnel, que l'artiste sait lui donner, soit par la forme, soit aussi par l'inspiration : de là donc la recherche de l'étrange, du bizarre, de l'horrible, de l'artificiel, — en un mot de l'*antinaturel* autant au moins que du *surnaturel* [6]. « *Le beau*, écrit-il en soulignant, *est toujours bizarre.* »

Nous pouvons en conclure ceci : on ne trouvera point chez Baudelaire un sentiment de la nature

1. *Œuvres posthumes*, Journaux intimes, p. 101.
2. *Ibid.*, 125.
3. Lettre à Tousserel, 21 janv. 1856, *Lettres*, p. 85.
4. Préface des *Nouvelles hist. extraordinaires* de Poe, t. VI des *Œuvres complètes*, p. 9.
5. *Œuvres posth.*, J. int., 86.
6. *Curiosités esthétiques*, t. II des *Œuvres complètes*, p. 216 (Exposition de 1855).

analogue à celui de son contemporain Laprade. Baudelaire ne prêchera jamais, comme Jean-Jacques, le « retour à la nature », au contraire ; dans ses pires moments d'angoisse, d'abandon, de souffrance, de misère, il ne s'écriera jamais avec Lamartine :

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime.

Quand il aura besoin de solitude, d'oubli, de rêve, ce n'est point dans les champs, dans les forêts, qu'il les ira chercher, mais dans sa chambre close, en lui-même, ou parfois dans la foule, ou dans la nuit à travers les rues, ou même encore hélas ! dans l'opium ou l'alcool...

« Le beau est toujours bizarre. » Baudelaire aussitôt s'explique et se rectifie : « Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie (*sic !*) Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau... Tâchez de concevoir un *beau banal !* » L'artiste, le poète, n'ira donc point nécessairement chercher le beau hors de la vie, de la nature ; mais dans la vie, dans la nature, il fera un choix, une sélection de caractères. Baudelaire est trop grand artiste, trop grand poète, pour ne pas voir et *sentir* la nature. Mais, — en cela encore il marque un retour au classicisme, — il la subordonne à l'homme, à la volonté humaine. Avec Delacroix il proclame qu'elle est un dictionnaire et non pas une composition toute faite, prête à être copiée [1]. Sa beauté n'existe nullement par elle-

1. *L'art romantique*, t. III des *Œuvres complètes*, p. 10-11.

même, « mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache [1] ». La nature doit être traduite, recomposée. De là l'opposition de Baudelaire au réalisme en littérature, en peinture à l'abus du paysage, en un mot à ce « culte niais de la nature » dans lequel il voit « un signe évident d'abaissement général [2] ».

La nature est donc, dans toute son œuvre, une source secondaire d'inspiration. Prenez ses journaux intimes, vous n'y trouverez qu'une seule notation, d'ailleurs exquise : « Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison [3]. » On voit bien que l'homme, les passions, les pensées, les rêves, et les œuvres de l'homme, lui semblent seuls dignes d'inspirer les muses. La nature n'intervient qu'en fonction de l'homme : c'est peut-être le trait le plus profondément classique de Baudelaire.

*
* *

Cela ne veut pas dire qu'elle soit absente des *Fleurs du Mal :* les citations que nous avons déjà faites démontrent le contraire ; celles que nous serons amené à faire, les renforceront. Baudelaire est un admirable évocateur de paysages.

Si ses préférences vont d'ailleurs aux paysages grandioses, exceptionnels, il n'en possède pas moins le sentiment de la nature moyenne, de la campagne, des maisons, des vendanges, du printemps et de l'automne. Relisez *Paysage*, le *Soleil*, l'*Ame du*

1. *Curiosités esth.*, Salon de 1859 : le paysage, 325.
2. *Ibid.*, 326.
3. *Œuvres posth.*, 76.

vin, *Brumes et pluies*, le *Chant d'automne* [1] ; et dites-moi si même les plus grands poètes de la nature ont su évoquer avec plus d'intensité, plus d'art, le soleil qui fait mûrir les grappes au revers des collines et s'épanouir dans les jardins les roses, ou l'automne avec ses brumes, ses pluies, ses jours trop courts. Ni l'intensité dans l'émotion, ni l'art dans la représentation, n'exigent de longues descriptions avec une abondance de couleurs. Au contraire, il suffit de deux vers pour évoquer un immense paysage :

> Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !
> Mais la tristesse en moi monte comme la mer [2]...

En effet, le grand art de Baudelaire est dans le « paysage suggéré », évoqué indirectement par les sentiments qu'il éveille dans l'âme du poète, par le rythme du vers et les nuances de l'expression. On a rabâché la formule : « Tout paysage est un état d'âme » ; pour Baudelaire il faudrait plus tôt dire : tout état d'âme devient paysage, suggère, évoque un paysage comme une toile de fond. L'*Elévation*, l'*Invitation au voyage*, le *Jet d'eau* et surtout le *Balcon*, cette *Harmonie du soir* qui contient toute la poésie de Verlaine, sont des paysages sentimentaux, des évocations indirectes, ou mieux encore, des sensations de paysages [3].

*
* *

1. LXXXVI, LXXXVII, CIV, CI, LVI.
2. *Causerie*, LV.
3. III, LIII, Suppl. XXIII, XXXVI et XLVII.

Cependant le poète aime avant tout la mer et les pays exotiques. La mer qui symbolise à ses yeux les passions du cœur humain, la lutte éternelle de l'homme :

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables [1] !

La mer qui est comme le rythme éternel de la nature en mouvement, la mer que lui suggère la musique :

La musique souvent me prend comme une mer [2]...

La mer infinie, la mer qui est la route ouverte vers les pays lointains, les Indes, les îles, le nouveau. Ces contrées exotiques, peuplées de créoles

1. *L'homme et la mer* XIV.
2. *La musique*, LXIX. « Pourquoi le spectacle de la mer est il si infiniment et si éternellement agréable ?— Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. » *Œuvres posth.*, Journaux intimes, 117-118.

ou de négresses, nous savons pourquoi Baudelaire les a tant a aimées : parce qu'il n'a fait que les entrevoir, parce que la fatale Vénus noire les a incarnées en elle, parce que c'étaient pour lui des terres de rêve, des paradis presque artificiels, où se réfugier durant ses crises de spleen et de nostalgie. Voilà pourquoi il a déployé tant de magie à les évoquer en de troublants poèmes comme le *Parfum exotique*, la *Chevelure*, le *Serpent qui danse*, le *Beau navire*, *A une Malabaraise* [1]. Ils avaient pour lui l'attrait du fruit défendu, du péché, de la mort et du néant.

*
* *

Les évocations de la montagne sont rares, fugitives et brumeuses dans les *Fleurs du Mal*; à peine, de temps à autre, une image :

> Comme un flot grossi par la fonte
> Des glaciers grondants ;... [2]

ou ces anges de Léonard de Vinci qui, avec un sourire chargé de mystère,

> ... apparaissent à l'ombre
> Des glaciers et des pins qui ferment leur pays [3].

Il faut dire que Baudelaire avait entrevu tout juste, une fois dans son existence, la montagne. En 1837 ou 1838, il fit avec son beau-père, le général Aupick, un voyage dans les Pyrénées : il avait alors

1. XXII, XXIII, XXVIII, LII, Suppl. II.
2. *Le Serpent qui danse*, XXVIII.
3. *Les Phares*, VI.

quelque dix-sept ans. Ce voyage lui laissa un souvenir ineffaçable [1]. Il en rapporta des impressions profondes et l'un de ses premiers poèmes. Il ne l'a point jugé digne d'être recueilli dans les *Fleurs du Mal* ; et cependant, pour l'enfant qu'il était alors, l'évocation ne manque ni de puissance, ni d'harmonie :

Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre,
Des fermes, des vallons, par delà les coteaux,
Par delà les forêts, les tapis de verdure,
Loin des derniers gazons foulés par les troupeaux,

On rencontre un lac sombre encaissé dans l'abîme
Que ferment quelques pics désolés et neigeux ;
L'eau, nuit et jour, y dort dans un repos sublime,
Et n'interrompt jamais son silence orageux...

Sous mes pieds, sur ma tête et partout le silence,
Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver,
Le silence éternel et la montagne immense,
Car l'air est immobile et tout semble rêver.

On dirait que le ciel, en cette solitude,
Se contemple dans l'onde, et que ces monts, là-bas,
Ecoutent, recueillis, dans leur grave altitude,
Un mystère divin que l'homme n'entend pas.

Et lorsque par hasard une nuée errante
Assombrit dans son sol le lac silencieux,
On croirait voir la robe ou l'ombre transparente
D'un esprit qui voyage et passe dans les cieux [2].

La pièce est intitulée *Incompatibilité* : on ne sait trop pourquoi, mais le titre est déjà très baudelairien, comme d'ailleurs la manière qui est d'évoquer, de suggérer la montagne par des impressions de

1. Il le considère, dans sa « note autobiographique » (*Œuvres posth.*, p. 73), comme un événement essentiel de sa jeunesse.
2. *Œuvres posth.*, 49-50.

terreur et de mystère. Vous avez sans doute remarqué cet alexandrin si caractéristique :

Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver.

Il est amusant de constater que Baudelaire a repris en prose, dans le *Spleen de Paris* [1], cette description :

Je voyageais. Le paysage au milieu duquel j'étais placé était d'une grandeur et d'une noblesse irrésistibles. Il en passa sans doute en ce moment quelque chose dans mon âme. Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère ; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abimes sous mes pieds ; mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé ; le souvenir des choses terrestres n'arrivait à mon cœur qu'affaibli et diminué, comme le son de la clochette des bestiaux imperceptibles qui paissaient loin, bien loin, sur le versant d'une autre montagne. *Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel.* Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement *parfaitement silencieux*, me remplissait *d'une joie mêlée de peur.*

V

Mais il est encore toute une partie de la nature dont il nous reste, pour être complet, à nous demander quelle place elle occupe dans l'art et l'inspiration des *Fleurs du Mal* : les animaux. M. Henry Dérieux [2] a déjà traité cette question ; nous nous

1. *Le Gâteau*, p. 61 s. de l'éd. van Bever.
2. *Baudelaire*, Bâle, 1917, p. 46 s. : L'animalier.

bornerons donc à résumer, parfois à compléter, ce qu'il a dit.

Le rôle joué par les animaux dans la poésie de Baudelaire, est important au point de vue symbolique. Dans la lettre à Toussenel [1], il écrit, souvenons-nous en : « J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des *mauvaises pensées* de l'homme. » Conception qui l'amène à faire des animaux féroces, des monstres, un emploi symbolique absolument analogue à celui qu'en fait l'art médévial, surtout au xve siècle. Dès la préface de *Fleurs du Mal*, il évoque toute « la ménagerie infâme de nos vices » [2]. Dans l'enfer où nous descendons avec lui, nous voyons luire les larges yeux phosphorescents de monstres visqueux [3] ; nous glissons sur de longs vers [4], des « crapauds imprévus et de froids limaçons » [5] ; nous roulons en des ravins hantés « des chats-pards et des onces [6] » ; nous mettons le pied en des tombes arides où la vipère fait ses petits [7]. Le spleen dont le poète est atteint, s'incarne dans le peuple muet des infâmes araignées, tandis que l'espérance bat des ailes comme une chauve-souris [8]. Son corps rongé par la luxure est une carcasse saignée par les becs des corbeaux [9]. Son cœur meur-

1. *Lettres*, p. 85.
2. *Au lecteur.*
3. *L'irrémédiable*, LXXXIV.
4. *Spleen*, LXXVI.
5. *Coucher du soleil romantique*, Suppl. XIV.
6. *Duellum*, XXXV.
7. *Sépulture*, LXX.
8. *Spleen*, LXXVIII.
9. *Le mort joyeux*, LXXII ; *Un voyage à Cythère*, CXVI.

tri par la femme est pareil à un « tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite » dans la main qui va l'étouffer [1]. La femme elle-même n'est qu'un « vil animal [2], » une bête implacable et cruelle [3], « tigre dompté » [4], « panthère amoureuse [5] », ou le plus souvent vampire [6].

D'autres images sont empruntées à la faune exotique, la faune des îles et des Indes; et toutes, elles s'appliquent à la femme, à la Vénus noire dont le beau corps montre « la grâce enfantine du singe [7] ». Deux fois, il la compare au « serpent qui danse » :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche, on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence...

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton [8].

Ou encore :

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant [9].

1. *Bénédiction*, I.
2. XXV.
3. XXIV.
4. *Les Bijoux*, et le *Léthé* (pièces condamnées, CXXVII et CXXVIII).
5. *Œuvres posthumes*, p. 60-61 : *sonnet*.
6. *Le vampire*, XXXI ; *les Métamorphoses du vampire* (pièces condamnées, CXXXII).
7. *Un fantôme*, XXXVIII : 3e sonnet, *Le cadre*.
8. XXVII et le *Serpent qui danse*, XXVIII.
9. *Ibid.*, XXVIII.

Ou enfin :

> Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules,
> Sont des bras luisants les solides émules [1].

*
* *

Les oiseaux : Baudelaire a dessiné les hiboux méditatifs, dardant leur œil rouge, et donnant aux hommes une leçon de sagesse [2]. Le poète se compare lui-même à un albatros captif [3], et il lui suffit d'un cygne évadé de sa cage pour évoquer Andromaque, la reine captive, ou la négresse exilée dans les brumes parisiennes, et tous ceux qui « tettent la Douleur comme une bonne louve [4] ». Le cygne est d'ailleurs décrit avec plus de réalisme que le poète ne se le permet d'ordinaire : on le voit, frottant le pavé sec de ses pieds palmés et traînant son grand plumage sur le sol raboteux, tendre sa tête avide

> Vers le ciel ironique et cruellement bleu.

*
* *

Baudelaire n'aimait pas les chiens, et pourtant il leur a dédié une page exquise dans ses poèmes en prose [5]. En revanche, il adorait les chats, l'animal aristocratique par excellence : « Le chat est beau ;

1. *Le beau navire*, LII.
2. *Les hiboux*, LXVII.
3. *L'albatros*, II.
4. *Le cygne*, LXXXIX.
5. *Les bons chiens*, p. 221 s, du *Spleen de Paris*.

il révèle des idées de luxe, de propreté, de volupté [1]. » Il est en un mot le dandy des animaux.

Il lui a consacré dans les *Fleurs du Mal* trois pièces [2] dans lesquelles le chat nous apparaît, d'abord comme le symbole, l'incarnation de la Vénus Noire :

> Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux.... ;

puis comme un esprit mystérieux qui se promène dans la cervelle du poète ; enfin, comme le compagnon des amoureux et des savants austères. Trois pièces qui sont autant de chefs-d'œuvre. Baudelaire nous donne « l'impression du chat » avec une intensité, une nervosité vraiment extraordinaires ; il nous semble palper ce « corps électrique », il nous semble l'entendre miauler à peine, respirer le parfum de sa fourrure blonde et brune, et le voir, dardant sur nous ses yeux de métal et d'agate pailletés d'or, se coucher en s'étirant dans la noble attitude

> Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
> Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin.

1. *Œuvres posth.*, Journaux intimes, 90.
2. *Le chat*, XXXIV ; *Le chat*, LI ; *Les chats*, LXVI.

CHAPITRE X

L'ART ET L'EXPRESSION DANS LA POÉSIE DE BAUDELAIRE

LE CARACTÈRE MUSICAL, LE RYTHME

Baudelaire est un des rares poètes français qui aient aimé, compris, étudié la musique, et dont les vers ne soient pas seulement harmonieux et sonores, mais musicaux, symphoniques. De là ce troisième caractère, si frappant à la lecture, lorsqu'on la fait à haute voix, des *Fleurs du Mal :* la musicalité.

Ce caractère est si organiquement lié aux deux autres qu'il est malaisé de le définir en soi. L'évocation picturale, le don des images est un élément essentiel d'harmonie ; la simplicité, la pureté classique de la langue en est un autre : encore une fois, tout est correspondances et nous nous trouvons plus que jamais au milieu des impondérables.

Essayons toutefois d'analyser certains éléments musicaux de cette poésie, et de préciser quelques moyens.

I

Lorsqu'on se donne, encore un coup, la peine de lire à haute voix les *Fleurs du Mal*, ce qu'on remarque tout de suite, c'est la fréquence des assonances et des allitérations. Est-ce influence de Sainte-Beuve, ou de Poe, ou du latin liturgique ? Peut-être ; mais le procédé est tout à fait naturel au poète. Ce serait une erreur que d'y découvrir quelque chose de laborieusement voulu. Tout grand poète, tout poète qui a le sens du rythme, emploie naturellement l'assonance et l'allitération ; il les rencontre sans les chercher. On peut même aller plus loin et prétendre qu'il n'est point de bons vers sans allitérations, assonances. Voilà pourquoi il faudrait se garder de les catégoriser et de leur donner chez Baudelaire une signification trop précise. Il en est cependant de bien remarquables [1] :

Sosie inexorable, ironique et fatal.....

Cette assonance, avec le son aigu des *i*, ne suggère-t-elle point admirablement l'angoisse [2] ?

Au pays parfumé que le soleil caresse [3]...

Ici l'emploi des *e* et des syllabes claires évoque un lumineux paysage. Dans le vers suivant, la

1. Nous empruntons nos exemples à l'étude de M. A. Cassagne : *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, 1906, ch. V., p. 57 s.
2. *Les sept vieillards*, XC.
3. *A une dame créole*, LXI.

résonance voilée des nasales suggère l'apparition imprécise et voltigeante d'un feu follet :

Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau [1]...

Voici maintenant des allitérations qui reproduisent le bruit d'une cascade :

Lesbos, où les baisers sont comme les cascades...
Et courent, sanglotant et gloussant par saccades [2].

Expression de la fureur et du dégoût :

Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés [3] !

Souffle imperceptible et continu, haleine chaude et fiévreuse :

Par les fentes des murs, des miasmes fiévreux
Filent en s'enflammant ainsi que des lanternes [4].

Frissonnement d'une fuite invisible :

L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient [5].

Ombre qui s'avance sans faire de bruit :

Voici le soir charmant, ami du criminel [6].

1. XLII.
2. *Lesbos* (pièces condamnées, CXXX).
3. *Bénédiction*, I.
4. *Femmes damnées* (pièces cond., CXXXI).
5. *Crépuscule du matin*, CIII.
6. *Crépuscule du soir*, XCV.

Sensation de caresse et de repos :

Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs [1]...
Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons [2].

*
* *

Assonances et allitérations jouent donc un très grand rôle dans l'harmonie du vers baudelairien, d'autant plus qu'elles naissent tout naturellement du sens et du rythme. Voilà pourquoi il ne faut pas les isoler. Ce n'est pas un procédé mécanique, comme l'harmonie imitative. L'impression que le poète veut produire doit être cherchée dans la pièce entière, ou tout au moins dans la strophe entière. Citons un exemple : il s'agit de suggérer l'idée de l'automne, de l'hiver qui approche, de la mort :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours...

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui ? — C'était hier l'été ; voici l'automne !
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ [3].

1. *L'amour du mensonge*, XCVIII.
2. *Tristesse de la lune*, LXV.
3. *Chant d'automne*, LVI.

Ce qui est remarquable dans cette pièce, c'est que la pensée : — idée de la mort suggérée par l'arrière-saison, — crée le rythme ; et le rythme amène à son tour naturellement dans le vers les assonances et les allitérations dont l'harmonie évoque le bruit du bois qu'on entasse dans les cours, — sensation d'arrière-automne, — de l'échafaud qu'on dresse et du cercueil qu'on cloue, — pensée de la mort [1].

*
* *

Une autre pièce, quoique très différente, est également caractéristique : le *Jet d'eau* [2]. Il s'agit de suggérer des sentiments et des sensations : molle fatigue qui suit l'amour, apaisement des voluptés, approche de l'ombre, mélancolie qui donne envie de pleurer ; il s'agit en même temps d'évoquer tout un paysage : parc à la française, dans la nuit d'été, jet d'eau et clair de lune. Il y a déjà concordance entre les sentiments et le décor : la nuit qui vient correspond à l'apaisement, à la fatigue des sens ; l'eau qui retombe en bruissant, aux larmes qui vont couler. Quel vers maintenant choisir ? L'alexandrin serait trop large, trop solennel ; il ne rendrait point l'harmonie du jet d'eau, — fusée claire et douce pluie, — ni la vague et calme tristesse

1. Il est bon de noter qu'il existe entre l'emploi des assonances et des allitérations dans la poésie de B. et le procédé de l' « harmonie imitative », la même différence qu'entre une symphonie dont le thème serait par exemple un orage, et cet orage reproduit par un vulgaire phonographe.
2. Suppl., XXIII.

des amants. Voilà pourquoi le poète prend l'octosyllabe ; ce vers, en outre, lui convient d'autant mieux qu'on lui imprime facilement un certain tour galant, style XVIIIe siècle : or c'est, nous l'avons déjà signalé, un caractère de toute cette pièce. Les stances seront plutôt longues pour mieux donner la sensation de la langueur, pour mieux suggérer le profond et nocturne paysage. Et le poète se servira d'un refrain en vers inégaux, très courts, pour rappeler le bruit irrégulier et continu du jet d'eau. Dans ce refrain, le son clair des *e* et le son grave des *eur* alterneront avec celui aigu et gai des *i* :

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante !
Reste longtemps, sans les rouvrir,
Dans cette pose nonchalante
Où t'a surprise le Plaisir.
Dans la cour le jet d'eau qui jase
Et ne se taît ni nuit ni jour,
Entretient doucement l'extase
Où ce soir m'a plongé l'amour.

La gerbe épanouie
En mille fleurs,
Où Phœbé réjouie
Met ses couleurs,
Tombe comme une pluie
De larges pleurs [1]...

1. Le poète avait d'abord écrit :

La gerbe d'eau qui verse
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses lueurs,
Tombe comme une averse
De larges fleurs.

Mais le contraste entre la tristesse et la gaieté, le bruit de l'eau et le silence de la nuit claire, ne lui parut point assez marqué. Cf. *Œuvres posth.*, p. 39.

O toi, que la nuit rend si belle,
Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,
D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins !
Lune, eau sonore, nuit bénie,
Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.

II

Le *Jet d'eau* nous permet d'indiquer un autre moyen auquel les poèmes de Baudelaire doivent souvent leur harmonie : les répétitions et les refrains.

Les répétitions et les refrains sont à l'ensemble d'un poème ce que les assonances et les allitérations sont à l'intérieur du vers. Faut-il, avec M. Cassagne [1], voir dans ce procédé une influence des poètes dont Baudelaire était le contemporain et l'ami ? On sait que Banville, par exemple, est revenu aux formes fixes dans lesquelles la répétition est de règle : le rondeau, le triolet, la ballade. Nous n'irons pas si loin : Baudelaire n'était point fait pour ce genre de sport poétique, pas plus d'ailleurs que pour la chanson populaire [2]. L'influence

1. *Op. cit.*, ch. IX, 99 s.

2. Il a été, cependant, nous le savons, un admirateur de P. Dupont ; et, pour un drame intitulé l'*Ivrogne*, dont il n'a d'ailleurs laissé que le plan, il s'était amusé à composer une chanson populaire, la *Chanson du scieur de long* :

Rien n'est aussi-z-aimable,
Fanfru-cancru-lon-lahira,
Rien n'est aussi-z-aimable
Que les scieurs de long...
(*Œuvres posth.*, 159-160.)

de Poe est déjà plus évidente. Mais la répétition et le refrain sont naturels à Baudelaire : c'est la forme qui convient le mieux à un artiste obsédé d'idées fixes, en proie au spleen, sans cesse replié sur lui-même, sans cesse perdu dans ses rêves. C'est également, pour un talent essentiellement musical, le procédé qui s'impose si l'on cherche à donner plus d'accent au rythme et plus d'ampleur à l'harmonie. La répétition des sons et la répétition des formes se retrouvent dans tous les grands arts, dans toutes les grandes poésies. L'emploi magistral qu'en a su faire Baudelaire se révèle à nous dans le *Beau navire*, l'*Invitation au voyage*, l'*Irréparable* — où la sensation du remords est si fortement exprimée par des répétitions, — dans l'*Harmonie du soir* [1] et le *Balcon* qui contiennent en germe presque tout le symbolisme.

Mais nous touchons à ce qu'on pourrait appeler le foyer de l'art baudelairien.

III

L'art de Baudelaire consiste — et c'est là peut-être son secret — à coordonner musicalement l'asymétrie et la symétrie, le régulier et l'irrégulier. Si le poète écrit « que le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise [2], » il note ailleurs, dans

1. LII, LIII, LIV, XLVII et XXXVI.
2. *Projet de préface* pour la 2e éd. des *Fleurs du Mal*, *Œuvres posth.*, 12-13 ; éd. van Bever, 311.

ses journaux intimes, « que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la suprise, l'étonnement sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté [1]. » Un navire en mouvement est pour lui l'image du rythme : « Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la *régularité et à la symétrie*, qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que *la complication et l'harmonie*; — et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.

« L'idée poétique qui se dégage de cette opération du *mouvement dans les lignes*, est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines [2]. »

Ce navire, c'est la poésie de Baudelaire. Choisir comme trame une forme simple, régulière, en un mot classique, et sur cette trame faire courir le rythme compliqué, irrégulier, de l'inspiration, de l'émotion : c'est tout l'art baudelairien. Simplicité apparente, complication profonde ; symétrie extérieure, intérieure asymétrie. La versification trace les portées sur lesquelles le rythme pose ses notes. C'est ainsi que la plupart de ces poèmes sont des symphonies.

1. *Œuvres posth.*, 83.
2. *Ibid.*, 92.

Tout se ramène à la ligne :

Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer, avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés [1].

Ce qui détermine la ligne, le tracé du rythme, c'est l'inspiration, — émotion, pensée, image. Ceci nous dévoile le mystère de la composition chez Baudelaire. Il ne pensait pas directement en vers, mais, si l'on ose risquer l'expression, « en rythmes ». Voilà pourquoi ses plus belles pièces ont souvent un prototype en prose. C'est le principe du vers libre qui est le rythme dégagé de la versification. On trouve dans ses *Œuvres posthumes* [2] une ébauche qui devait faire partie de la seconde édition des *Fleurs* et qui s'est condensée dans cet épilogue en tercets du *Spleen de Paris*, où le poète célèbre la nouvelle « grande prostituée », l' « énorme catin » :

Le cœur content, je suis monté sur la montagne [3]...

Or, si l'on examine de près l'ébauche, qui est un véritable poème en vers libres ; si surtout on la lit à haute voix, on y découvre une suite d'images, très belles, très puissantes, qui s'enchaînent les unes aux autres, qui sont déjà cousues la plupart sur

1. *Projet de préface*, *Œuvres posth.*, 17-18, et l'éd. v. Bever, 317.
2. 19-20, et van B., 319-20. Cf. *Lettres*, lettre à Poulet-Malassis, mai 1860, p. 265.
3. *Spleen de Paris*, 229-230.

une trame d'alexandrins accouplés parfois en tercets, mais dont le rythme est nettement marqué, la ligne nettement dessinée. La pièce est faite : il n'y manque plus que les vers où s'enfermera, comme entre ses digues, le mouvement irrégulier du rythme.

Cette conception de l'art n'a guère besoin pour se réaliser de coupes nouvelles : Baudelaire est, sous ce rapport, un assez pauvre inventeur ; — ni de rimes riches : au contraire, si la rime est, aux yeux de notre poète, indispensable à l'harmonie du vers français qui, sans elle, risquerait d'être sourd et terne, elle n'en est plus, elle ne saurait en être la génératrice. La rime bat la mesure : c'est là son rôle. Elle marque la fin de chaque mètre dans le développement du rythme. Elle pose des bornes symétriques dans le mouvement continu, irrégulier de la phrase. Elle est donc importante : elle n'est pas toujours essentielle, en ce sens qu'on ne la saurait considérer comme organique. Nous voyons ainsi comment notre poète diffère des parnassiens et annonce de loin les « verslibristes ».

*
* *

Ce qui est organique, c'est la concordance du vers avec la phrase, de la phrase avec la sensation ou la pensée. Cette concordance masque les points que suivra la ligne et en détermine la courbe. Voici des exemples, nous les empruntons en partie à une étude que nous avons déjà bien souvent citée [1] :

1. H. Dérieux, *Ch. Baudelaire*, Bâle, 1917, p. 32, 44-45.

Lignes horizontales, exprimant la stabilité, le repos, la plénitude, ou la marche lente et régulière à travers les espaces sans obstacles, ou bien encore évoquant de larges horizons :

Je hais le mouvement qui déplace les lignes [1]...
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées [2]...
Quand vers toi mes désirs partent en caravane [3]...
Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières [4]...
Elle se développe avec indifférence [5]...
Je vois se dérouler des rivages heureux [6]...

Lignes ascendantes : ascensions de l'âme, prière, spiritualisme, spectacles des astres et des cieux :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des spères étoilées...

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur [7]...

Lignes descendantes : chute, désespoir, idée de la mort ou du néant, profondeurs de la mer :

Tu te plais à plonger au sein de ton image [8]...
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir [9]...
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui [10].

1. *La Beauté*, XVII.
2. *Le Balcon*, XXXVI.
3. *Sed non satiata*, XXVI.
4. *Le flambeau vivant*, XLIII.
5. XXVII.
6. *Parfum exotique*, XXII.
7. *Elévation*, III.
8. *L'homme et la mer*, XIV.
9. *Don Juan aux Enfers*, XV.
10. *Le possédé*, XXXVII.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe [1]...
Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute [2] ?...
Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle [3]...
J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou [4].

Lignes courbes : idées de volupté, tentations, image du navire.

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent [5].

Enfin ces deux vers qui expriment avec une intensité presque effrayante l'ondulation du serpent en train de fasciner sa proie, le geste de la séductrice vers sa victime :

Je frissonne de peur quand tu me dis : mon ange !
Et cependant je sens ma bouche aller vers toi [6].

* * *

L'arabesque, c'est-à-dire la ligne à la fois irrégulière et régulière, — symbole des vagues, du vaisseau qui roule, du cœur qui palpite, de la mélodie aux ondes prolongées par les échos ; — l'arabesque, l'eurythmie par excellence, — est, de tout mouvement lyrique, celui où Baudelaire se

1. *Chant d'automne*, LVI.
2. *Le goût du néant*, LXXX.
3. *Le Rebelle*, Suppl. IX.
4. *Le gouffre*, Suppl. XVI. La coupe asymétrique du vers (5 + 7) indique très bien l'hésitation, le recul devant le trou sans fond ; c'est une ligne brisée descendante.
5. *Le beau navire*, LII.
6. *Femmes damnées* (pièces cond. CXXXI).

complait le mieux : « Le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins... Le dessin arabesque est le plus idéal de tous [1]. »

Il a cherché à le reproduire musicalement dans la plupart de ses poèmes qui évoquent la mer et les pays lointains, l'amour et le souvenir. Dans la *Chevelure*, par exemple :

O toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
O boucles ! O parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ! [2]

Le *Beau navire* dont nous venons de citer le refrain, *l'Invitation au voyage* [3], nous donnent la même impression de balancement, de vaisseau roulant de vague en vague vers un lointain paradis.

Voici encore deux strophes de *Lesbos*, qui, lues à haute voix, décrivent une véritable arabesque mélodique :

Mère des jeux latins et des voluptés grecques,
Lesbos, où les baisers languissants ou joyeux,
Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques,
Font l'ornement des nuits et des jours glorieux,
— Mère des jeux latins et des voluptés grecques.

Lesbos, où les baisers sont comme des cascades
Qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds
Et courent, sanglotant et gloussant par saccades,
— Orageux et secrets, fourmillants et profonds ;
Lesbos, où les baisers sont comme les cascades ! [4]

1. *Œuvres posth.*, journaux intimes, p. 79.
2. XXIII.
3. LIII.
4. Pièces cond., CXXX.

Il faut remarquer la chute, comme d'une cascade sur une roche couverte de sombre verdure, marquée par le second vers de cette seconde strophe. Ensuite, le rythme reprend son déroulement voluptueux. Mais on reste sous l'impression d'être tombé dans un paradis artificiel qui pourrait bien être le portique d'un enfer :

Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente !

*
* *

L'asymétrie dans la symétrie, — accord du rythme irrégulier avec la versification régulière, — Baudelaire l'obtient, soit par les coupes du vers, surtout lorsqu'il s'agit de l'alexandrin, soit par des combinaisons strophiques. Jamais pourtant dans ses plus grandes hardiesses, il n'a violenté, brisé l'alexandrin pour le seul plaisir d'épater le bourgeois, de révolutionner la métrique, de mettre un bonnet rouge au manuel de prosodie : de tels jeux n'étaient, ni dans ses goûts d'artiste, ni dans son tempérament de classique et, au contraire, les *Fleurs du Mal* marquent un retour au vers traditionnel. Il ne l'a fait que pour obéir à la loi intime de son art.

Prenons le *Voyage* [1] ; nous verrons que toutes les brisures de l'alexandrin, tous les enjambements se justifient.

Et nous allons, suivant le rythme de la lame...

1. CXXVI.

L'allongement du second hémistiche est comme un long flot qui emporte le navire ; les *l*, les *m* et les *a* renforcent la sensation de masse liquide en mouvement.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir.....

L'enjambement, d'un très bel effet, met en relief le mot essentiel *partir*, et marque le démarrage, le départ, en rejetant ce mot comme dans l'espace.

Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule
Dans leur valse et leurs bonds...

La justification de cet enjambement est analogue.

Nous avons vu des astres
Et des flots ; nous avons vu des sables aussi.

Même raison encore : l'enjambement vous fait baisser le regard du ciel sur la mer ; il marque l'opposition entre flots et sables ; en outre, dans toute cette partie du poème, dans cette strophe surtout, le poète se rapproche du langage familier :

Dites, qu'avez-vous vu ?
« Nous avons vu des astres
« Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;
« Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
« Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La coupe de ce dernier vers, en plaçant la césure réelle après la neuvième syllabe, non seulement identifie le mètre à la phrase parlée, mais encore détache et souligne « comme ici ».

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès ?

Enjambement qu'on pourrait qualifier d'ascendant : cyprès qui fuse vers le ciel.

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel...

Mouvement identique : escalade.

Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie.

Césure qui donne au premier hémistiche de quatre syllabes la brièveté, l'élan d'un cri.

« O mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! »

Halètement de la révolte et du blasphème.

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !...
Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme...

Ces vers, avec leurs enjambements, leur ponctuation, leurs phrases brèves, leurs coupes irrégulières, expriment admirablement l'agitation, l'hésitation, la frayeur. Et cette asymétrie s'achève par la symétrie harmonieuse du mouvement lyrique final :

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !...
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

*
* *

Baudelaire, en cherchant à coordonner le symétrique et l'asymétrique, à les fondre en symphonies, est amené naturellement à combiner les mètres pairs et les mètres impairs. C'est ce que Verlaine, son plus grand disciple, exprimera si bien dans son *Art poétique :*

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair...

Les combinaisons de vers pairs et impairs sont donc un de ses moyens préférés. Par exemple, le *Serpent qui danse* [1] :

Que j'aime à voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !

Le *Poison* [2] :

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux,
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux,

1. XXVIII. *Etoffe* et non *étoile*, comme l'impriment faussement l'éd. posthume de 1868 et les autres, même soi-disant « définitives », à la suite. (Sur les défigurations du texte authentique, cf. *Revue d'hist. litt. de la France*, juillet-septembre 1917, p. 518 s.).
2. XLIX.

A une mendiante rousse :

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par les trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté [1].

L'amour et le crâne :

L'Amour est assis sur le crâne
De l'Humanité,
Et sur ce trône le profane
Au rire effronté,

Souffle gaîment des bulles rondes
Qui montent dans l'air [2]...

La musique :

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile...

C'est la pièce la plus asymétrique du recueil, non seulement par la combinaison de l'alexandrin et du pentasyllabe, mais par la coupe, et la forme vague de sonnet que le poète lui a donnée [3].

1. LXXXVIII. Ce rythme a été repris de Ronsard par les romantiques, mais chez Ronsard la coupe est différente : 6 + 6 + 6 + 4 : cf. l'ode sur l'*Erection de son sépulcre*, p. 139 s. des *Œuvres choisies* p. p. Sainte-Beuve, nouvelle éd., Paris, Garnier.
2. CXVII.
3. LXIX.

IV

Mais où triomphe le génie musical de Baudelaire, c'est dans les grandes pièces classiques : celles où la forme la plus simple, — la strophe carrée, en vers alexandrins, — laisse au mouvement lyrique produit par l'émotion toute la liberté de son développement rythmique. La sonorité du vers est alors comparable à celle d'un orchestre exécutant une symphonie. Ici, rien d'étudié, de voulu, de laborieusement combiné ; c'est la pensée et c'est le sentiment intime, — exaltation, tristesse, nostalgie, horreur, ferveur, pitié, — qui sont la source de l'harmonie. Prenez par exemple les cinq dernières stances de *Bénédiction*, les trois dernières des *Phares*, la quatrième pièce de *Spleen*, la fin du *Voyage à Cythère*[1] ; prenez surtout, dans les pièces condamnées, ces stances[2] que vous lirez à voix haute :

Descendez, descendez, lamentables victimes.
Descendez le chemin de l'enfer éternel ;
Plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage ;
Ombres folles, courez au but de vos désirs ;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs.

1. I, VI, LXXVIII et CXVI.
2. *Femmes damnées*, CXXXI.

Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes ;
Par les fentes des murs des miasmes fiévreux
Filent en s'enflammant ainsi que des lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux.

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif et roidit votre peau,
Et le vent furibond de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups ;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous !

En vérité, Asselineau n'outre point l'éloge en comparant « ce final fulgurant et tumultueux » à un final de Beethoven [1]. Mais Dante, dans tout son Enfer, a-t-il écrit page plus terrifiante, — et plus saine ? Tout ce que nous avons dit des *Fleurs du Mal*, de leur inspiration, de leur sens mystique, de leur art, se condense, uni à l'observation psychologique et même physiologique, dans ces vingt vers. Ici, l'analyse rencontre ses limites et nous touchons à ce qu'il y a de magique, de divinatoire, dans la poésie. Nous y voyons, — et ce sera notre conclusion, — « comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique [2]. » Et cette musique-là ne creuse-t-elle pas le ciel [3] et l'enfer ? Ainsi la langue et l'écriture deviennent des « opérations magiques », une « sorcellerie évocatoire [4] ».

1. *Charles Baudelaire*, 1869, p. 70.
2. Projet de préface, *Œuvres posth.*, 17 et van B., 317.
3. « La musique creuse le ciel », *Œuvres posth.*, 81.
4. *Ibid.*, 86.

CHAPITRE XI

LA PROSE DE BAUDELAIRE

POÈMES EN PROSE, ESSAIS

Longtemps on n'a vu dans Baudelaire que l'auteur des *Fleurs du Mal*. Beaucoup ne le connaissent que par ce livre et, trop souvent encore, par ce titre. Ainsi l'on a fait tort au prosateur qui vaut parfois le poète.

La prose de Baudelaire est tout à fait classique. Même dans le *Spleen de Paris*, on ne trouve pas ce rythme voulu, cherché, ce rythme de vers libres, ce lyrisme sonore qui est souverain chez Chateaubriand et dont on a tant abusé depuis. On ne trouve pas non plus ces truculences, ces morceaux de bravoure, ces descriptions brillantes surchargées de mots étranges et d'épithètes, qui nous agacent tant dans Gautier, à commencer par la préface des *Fleurs du Mal*. Dans sa critique d'art, rien ne sent l'atelier. En aucune manière donc il n'est le précurseur de l' « écriture artiste ». La prose de Baudelaire s'impose à l'admiration par deux caractères : la simplicité, la pureté ; comme la pensée de Baudelaire prosateur s'impose par l'intuition, l'analyse pénétrante et les idées générales, — par

la haute raison, le bon sens, aussi bien que par l'imagination, la sensibilité.

On retrouve donc dans le prosateur le poète ; mais on y découvre l'essayiste, le critique littéraire, musical, et surtout le critique d'art ; enfin l'esthéticien doublé d'un moraliste. C'est ce que nous allons tenter de faire voir à nos lecteurs au cours de ces deux derniers chapitres.

Quant aux antériorités de Baudelaire prosateur, c'est au XVIIIe et au XVIIe siècle qu'elles remontent. Il s'apparente par certains côtés à Diderot, mais surtout à La Bruyère, à La Rochefoucauld, à Mme de Lafayette, à Pascal : en un mot, à la grande lignée des moralistes et des psychologues classiques.

I

Nous serons bref sur les poèmes en prose du *Spleen de Paris*. Nous les avons mis à leur place, dans l'ensemble de l'œuvre poétique, comme les compléments indispensables des *Fleurs du Mal*. Nous en avons déjà montré le trait le plus saillant : cette poésie parisienne, cette poésie des humbles dont Baudelaire est un des créateurs. Mais ces poèmes valent aussi, toujours comme compléments des *Fleurs du Mal*, par ce qu'ils offrent de personnel, par ce qu'ils nous révèlent sur la vie intime, intérieure, du poète. Ils valent enfin par leur fantaisie, leur humour à fond de tristesse et d'amertume, où il nous semble bien retrouver l'influence des Anglais et d'Edgar Poe, mais où se révèle surtout,

sous l'ironie voulue du dandy, une âme hautaine et tendre, parce qu'elle est timide, orgueilleuse et solitaire.

Dans sa préface-dédicace à son ami Arsène Houssaye, Baudelaire confesse que l'idée d'écrire ses poèmes en prose lui est venue après avoir lu, « pour la vingtième fois au moins [1] », *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Or, comme il arrive toujours chez les personnalités fortes auxquelles une œuvre de second ordre peut donner l'impulsion, mais qui s'écartent tout de suite, en le dépassant, de ce qu'elles croient leur modèle, Baudelaire a créé quelque chose d'absolument original. D'abord, il échappait pour un temps à la contrainte du vers pour réaliser une forme nouvelle : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, *musicale sans rythme* et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience [2] ? » Et cela signifie, d'une part, que Baudelaire entend par poème en prose, non pas une prose rythmée, mais des thèmes lyriques traités en prose : il avait une sainte horreur des confusions ; d'autre part, qu'il y a dans ce livre un journal intime où le moi ne s'étale point directement, où le cœur n'est point « mis à nu » sans pudeur, mais où la

1. P. 2 de l'éd. van Bever, Paris, Crès, 1917. Cf. la 4e éd. de *Gaspard de la Nuit*, Paris, Mercure de France, 1915 : il n'y a guère de ressemblances entre le *Spleen de Paris* et ces « fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot », plus proches de Th. Gautier que de Baudelaire.

2. P. 3.

confession et la rêverie prennent une forme tout à fait symbolique. Les poèmes en prose sont nés de Paris, « de la fréquentation des villes énormes, du croisement de leurs innombrables rapports ; » ils expriment « dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri (le cri strident du vitrier), envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue [1]. » Ils sont enfin le cahier d'esquisses des *Fleurs du Mal :* on y retrouve, en effet, les thèmes de l'*Examen de minuit*, des *Petites vieilles*, de l'*Horloge*, du *Parfum exotique*, de la *Chevelure*, de l'*Invitation au voyage* [2], pour ne citer que ceux-là ; thèmes traités plus directement, d'une manière plus intime, que dans le recueil où le poète officie.

Nous voulons tout de même citer un ou deux exemples de cette prose qui, sans artifices, ni sonorités voulues, ni complications verbales, arrive à nous donner, avec moins d'ampleur peut-être, mais autant de profondeur, la même impression nostalgique d'infini que la plus belle prose de Chateaubriand. Voici les quelques lignes du *Port* :

Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires,

1. *Ibid.*

2. Cf. à la fin de l'éd. van Bever les textes en vers correspondants et une table de concordance (290). *Examen de minuit*, Suppl. XIX. — *A une heure du matin*, p. 36 ; les *Petites vieilles*, XCI — Les *Veuves*, 48 s. : l'*Horloge*, LXXXV. — *La chambre double*, 16 s. et l'*Horloge*, 66 s. ; *Parfum exotique*, XXII et la *Chevelure*, XXIII. — *Un hémisphère dans une chevelure*, 69 s. ; — *L'Invitation au voyage*, LIII — même titre, 72 s., etc.

au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité, ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir [1].

Et voici enfin cette admirable phrase musicale, qui définit toute la poésie, tout le romantisme baudelairien :

Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau informe et multiforme ; le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas ; les fleurs monstrueuses ; les parfums qui font délirer ; les chats qui se pâment sur les pianos, et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce [2] !

II

Ce qu'il y a de personnel, d'autobiographique, dans le *Spleen de Paris*, nous autorise à parler ici de la *Fanfarlo*. Cette nouvelle est une œuvre de jeunesse : elle parut en 1847, dans une livraison de romans illustrés à vingt centimes, comme complément à *Mademoiselle de Kérouan* de Jules Sandeau [3]. On vient de la rééditer [4].

1. 182-183 ; comp. dans *les Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. Biré, p. 118 s. la description du port de Brest.
2. *Les bienfaits de la lune*, 173.
3. *Crépet*, 74-75. Il faut joindre à la *Fanfarlo*, une autre nouvelle : *le Jeune Enchanteur*, en feuilleton dans le *Corsaire-Satan*, 20, 21 et 22 février 1846. On y trouve quelques descriptions remarquables, cf. *Crépet*, 72-73.
4. *La Fanfarlo*, avec neuf dessins de Baudelaire, Paris, éd. de la Sirène, 1918.

Ce que nous découvrons de plus intéressant dans ces quelques pages, c'est encore et toujours Baudelaire lui-même. Il s'est décrit sous les traits de Samuel Cramer, son héros. Physiquement d'abord, avec « son front trop haut, ses cheveux en forêt « vierge et son nez de priseur » ; avec sa voix « tantôt brutale comme un chiffre, tantôt délicate « et parfumée comme une fleur ou un sachet [1] ». Moralement surtout : « Avec ce diable d'homme, « le grand problème est toujours de savoir où le « comédien commence [2]. » Samuel Cramer a le goût de l'artificiel. « Il aimera toujours le rouge « et la céruse, le chrysocale et les oripeaux de « toute sorte. Il repeindrait volontiers les arbres « et le ciel, et si Dieu lui avait confié le plan de « la nature, il l'aurait peut-être gâté [3]. » Tour à tour athée ou dévot, capable d'envoyer le même jour un sonnet mystique à une maîtresse, et à une autre « un ragoût de galanteries pimentées à faire « venir le sang au palais le moins novice [4] », il souffre d'une imagination dépravée et l'amour chez lui est moins « une affaire des sens que du raison- « nement » : « C'était surtout l'admiration et l'ap- « pétit du beau [5]. » Cependant, « à défaut de cœur, « Samuel avait l'intelligence noble, et, au lieu « d'ingratitude, la jouissance avait engendré chez « lui ce contentement savoureux, cette rêverie « sensuelle, qui vaut peut-être mieux que l'amour

1. 67, 70.
2. 60.
3. 73.
4. 51.
5. 73.

« comme l'entend le vulgaire [1]. » Cramer est un bon garçon qui a le défaut de s'analyser à l'excès et de cacher son visage à tout propos derrière un masque de dandy froid et ironique : « C'est par « désespoir de ne pouvoir être nobles et beaux « suivant les moyens naturels, que nous nous som- « mes si bizarrement fardé le visage. Nous nous « sommes tellement appliqués à sophistiquer notre « cœur, nous avons tant abusé du microscope pour « étudier les hideuses excroissances et les hon- « teuses verrues dont il est couvert, et que nous « grossissons à plaisir, qu'il est impossible que « nous parlions le langage des autres hommes. Ils « vivent pour vivre, et nous, hélas ! nous vivons « pour savoir. Tout le mystère est là. L'âge ne « change que la voix et n'abolit que les cheveux « et les dents ; nous avons altéré l'accent de la « nature, nous avons extirpé une à une les pudeurs « virginales dont était hérissé notre intérieur d'hon- « nête homme. Nous avons psychologisé comme « les fous, qui augmentent leur folie en s'efforçant « de la comprendre. Les années n'infirment que les « membres, et nous avons déformé les passions [2]. »

Retenons cette confession : elle procède, et d'un esprit lucide, et d'une volonté faible. C'est tout Baudelaire qui vient confirmer ici notre jugement sur lui.

1. 75
2. 21-22.

III

Si le *Spleen de Paris* fait la transition entre les *Fleurs du Mal* et la prose, les *Paradis artificiels*, tout en gardant parfois une allure de poème, nous mènent, par l'analyse, à la critique.

C'est, à nos yeux, l'œuvre où la prose de Baudelaire est la plus constamment parfaite. Nous tenons donc pour un grand livre cet ouvrage où beaucoup n'ont voulu voir, ne voient peut-être encore, qu'un produit de dégénérescence, de perversité. Combien ils se trompent ! ce livre est un livre sain. Analysant les divers effets du haschisch, du vin, de l'opium, avec une pénétration presque effrayante : celle d'un homme qui a pratiqué ces excitants, y a cherché un remède à ses douleurs physiques, une évasion dans le rêve et l'infini, — Baudelaire, loin de dissimuler le péril physique et moral de telles expériences et la dépression des lendemains, y insiste au contraire. Peut-on avoir envie de fumer de l'opium, lorsque, d'après Thomas de Quincey, il nous décrit ce cauchemar :

Le rêve commençait par une musique que j'entends souvent dans mes rêves, une musique préparatoire, propre à réveiller l'esprit et à le tenir en suspens ; une musique semblable à l'ouverture du service de couronnement, et qui, comme celle-ci, donnait l'impression d'une vaste marche, d'une défilade infinie de cavalerie et d'un piétinement d'armées innombrables... Quelque part, je ne sais pas où, — d'une manière ou d'une autre, je ne savais pas comment, — par n'importe quels êtres, je ne les connaissais pas, — une bataille, une lutte était livrée, — une agonie était subie, — qui se développait comme un grand drame ou un morceau de musique ; — et la sympathie que j'en res-

sentai me devenait un supplice à cause de mon incertitude du lieu, de la cause, de la nature et du résultat possible de l'affaire... *Plus profondément que jamais n'est descendu le plomb de la sonde*, je gisais immobile et inerte. Alors, comme un chœur, la passion prenait un son plus profond... Puis arrivait de soudaines alarmes ; çà et là des pas précipités ; des épouvantes de fugitifs innombrables. Je ne savais pas s'ils venaient de la bonne cause ou de la mauvaise... et à la fin, avec le sentiment que tout était perdu, paraissaient des formes de femmes, des visages que j'aurais voulu reconnaître, au prix du monde entier, et que je ne pouvais entrevoir qu'un seul instant ; — et puis des mains crispées, des séparations à déchirer le cœur ; — et puis des adieux éternels ! et avec un soupir comme celui que soupirèrent les cavernes de l'enfer..., le son était répercuté : Adieux éternels ! et puis, et puis encore, d'écho en écho, répercuté. — Adieux éternels !

Et je m'éveillais avec des convulsions, et je criais à haute voix : Non ! je ne veux plus dormir [1] !

Et Baudelaire lui-même nous avertit : « J'avouerai que les poisons excitants me semblent non seulement un des plus terribles et des plus sûrs moyens dont dispose l'Esprit des Ténèbres pour enrôler et asservir la déplorable humanité, mais même une de ses incorporations les plus parfaites [2]. » Et il y a le lendemain, « le terrible lendemain ! tous les organes relâchés, fatigués, les nerfs détendus, les titillantes envies de pleurer, l'impossibilité de s'appliquer à un travail suivi [3] ». Et c'est la condamnation définitive : l'homme qui, pour échapper à la vie, a fait usage du haschisch ou de l'opium, est condamné à souffrir de « la disproportion entre ses merveilleuses facultés, acquises instantanément par un pacte satanique, et le milieu où, commme créature de Dieu, il est condamné à vivre... En effet, tout

1. Ed. les « Maîtres du livre », Paris, Crès, 1917, *Un mangeur d'opium*, ch. IV. Tortures de l'opium, p. 205-207.
2. P. 69.
3. 89.

homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme... L'homme a voulu être Dieu, et bientôt le voilà, en vertu d'une loi morale incontrôlable, tombé plus bas que sa nature réelle [1]. » C'est le châtiment de l'orgueil, de la faiblesse, de l'individualisme poussé jusqu'à vouloir sortir artificiellement de la vie. Car ces « paradis artificiels » sont de très réels enfers.

Les *Paradis artificiels* ont donc, comme toutes les œuvres de Baudelaire, un caractère très personnel. On y sent une confession de l'auteur. C'est lui-même qu'il nous décrit, lorsqu'il nous analyse le type d'homme le mieux prédisposé à subir les effets du haschisch : « Un tempérament moitié nerveux, moitié bilieux... un esprit cultivé, exercé aux études de la forme et de la couleur ; un cœur tendre, fatigué par le malheur, mais encore prêt au rajeunissement ; nous irons, si vous le voulez bien, jusqu'à admettre des fautes anciennes, et, ce qui doit en résulter dans une nature facilement excitable, sinon des remords positifs, du moins le regret du temps profané et mal rempli [2]. » Si donc il a cédé à la tentation, c'est pour sentir s'exalter son amour d'artiste pour la forme et la couleur, son mysticisme, sa puissance d'évoquer des paysages, la bonté de son cœur, sa sensualité, son besoin d'affection, tout ce que la vie ne lui a pas donné, du moins trop incomplètement donné.

Il y a des parties lyriques dans les *Paradis artificiels* : l'appendice sur le vin et le haschich nous donne, en prose, une chanson du vin aussi belle

1. 91.
2. 70 s.

que celle des *Fleurs du Mal*, et l'esquisse du *Vin des Chiffonniers* [1].

IV

Les *Paradis artificiels* sont, comme essai, un chef-d'œuvre. Mais d'autres essais doivent être cités encore, ceux de l'*Art romantique* : *Le peintre de la vie moderne*, *la Morale du joujou*, *Conseils aux jeunes littérateurs*. Nous avons extrait du premier la théorie du dandysme. Ce qui se dégage des autres, c'est un sens très profond des différents aspects de la vie contemporaire reflétée par l'art, par l'image, par la toilette, par le luxe, par les types sociaux, par les spectacles. Baudelaire y révèle ses habituelles qualités d'analyste et d'ironiste. Il y formule sa conception de la modernité, élément essentiel de son esthétique. Par là encore il se rattache aux psychologues et aux moralistes classiques, La Bruyère et La Rochefoucauld.

Baudelaire serait donc un La Bruyère qui, vivant sous Louis-Philippe et Napoléon III, aurait eu, en feuilletant les aquarelles de Constantin Guys ou les caricatures de Daumier, l'idée de faire les portraits des types contemporains les plus caractéristiques, tout en nous donnant des aphorismes sur la mode, le beau, le bonheur, le maquillage, les femmes et la guerre. Un La Bruyère artiste et critique d'art qui s'arrête à nous décrire le bois et les voitures :

Tantôt ce sont des haltes et, pour ainsi dire, des campements de voitures nombreuses, d'où, hissés sur les coussins, sur les

1. P. 279 s. et 282 s. (CIV et CV).

sièges, sur les impériales, des jeunes gens sveltes et des femmes accoutrées des costumes excentriques autorisés par la saison assistent à quelque solennité du turf qui file dans le lointain ; tantôt un cavalier galope gracieusement à côté d'une calèche découverte, et son cheval a l'air, par ses courbettes, de saluer à sa manière. La voiture emporte au grand trot, dans une allée zébrée d'ombre et de lumière, les beautés couchées comme dans une nacelle, indolentes, écoutant vaguement les galanteries qui tombent dans leur oreille et se livrant avec paresse au vent de la promenade.

La fourrure ou la mousseline leur monte jusqu'au menton et déborde comme une vague par dessus la portière. Les domestiques sont roides et perpendiculaires, inertes et se ressemblant tous ; c'est toujours l'effigie monotone et sans relief de la servilité, ponctuelle, disciplinée ; leur caractéristique est de n'en point avoir. Au fond, le bois verdoie ou roussit, poudroie ou s'assombrit, suivant l'heure et la saison. Ses retraites se remplissent de brumes automnales, d'ombres bleues, de rayons jaunes, d'effulgences rosées, ou de minces éclairs qui hachent l'obscurité comme des coups de sabre [1].

Quelle impression de gravure anglaise coloriée, se prolongeant en paysage d'automne ! Tous ces détails, toutes ces couleurs, tout ce bruit se perdent dans les sous-bois humides où la lumière du soir silencieux a de la peine à filtrer à travers le feuillage.

1. *Le Peintre de la vie moderne*, XIII. Les voitures. *Art. rom.*, 111-112.

CHAPITRE XII

LA PROSE DE BAUDELAIRE

LA CRITIQUE ET L'ESTHÉTIQUE

Nous arrivons ainsi au critique, et ce critique a beaucoup plus d'importance qu'on ne lui en a, jusqu'à présent, attribué. D'ailleurs, un artiste comme Baudelaire, — parce qu'il est un homme de métier, parce qu'il hait l'improvisation, parce qu'il exerce sa volonté sur son imagination et sur son cœur, se contrôle sans cesse, réfléchit sur son art et sur ses moyens d'expression, — contient nécessairement un critique. Ainsi, aux trois qualités essentielles de sa poésie : le caractère classique, le caractère plastique, le caractère musical, correspondent une critique littéraire, une critique musicale, une critique d'art.

I

La critique littéraire du poète a ces deux vertus, tout à fait classiques, d'être digne et loyale. Laissons de côté les notes sur, ou plutôt contre le style et l'esprit de M. Villemain : on les com-

prend du reste, Baudelaire ayant toujours eu la haine de l'esprit utilitariste, pédant et bourgeois, de la critique officielle. Aussi bien ces notes, à peine rédigées, n'ont-elles été publiées que longtemps après sa mort [1]. Elles décèlent de terribles qualités de polémiste. Mais c'est un beau côté de son œuvre critique, de n'avoir jamais consenti à polémiser. Il savait que des querelles mesquines et personnelles nuisent à la cause des lettres et finissent par avilir l'écrivain qui s'y abandonne. Toutes les fois que Baudelaire a exprimé son avis sur les œuvres en vogue, les genres à la mode, les idées courantes, il l'a fait avec une entière objectivité quant au fond et une remarquable courtoisie, — une politesse parfois ironique, — dans la forme : manière de dandy, de gentleman, d' « honnête homme ».

Mais, comme tout grand poète, il se sentait bien plus enclin à l'admiration qu'au dénigrement. Il savait admirer, faire admirer ses amis et ses maîtres ; même lorsqu'il avait des réserves et des restrictions à formuler, il préférait en prendre texte pour s'élever à des idées générales, pour développer ses théories, sa doctrine esthétique. Il était doué d'une vaste compréhension. S'il a péché, c'est plutôt par excès d'admiration, d'enthousiasme, de bienveillance. Ainsi nous ne comprenons plus guère aujourd'hui son engouement pour le chansonnier Pierre Dupont [2], bien que cet engouement soit doublement explicable, et par l'amitié personnelle, et par le mouvement socialiste dans lequel Baudelaire

1. Par M. Jacques Crépet, dans le *Mercure de France* du 1er mars 1907 ; cf. *Œuvres posthumes*, p. 321 s.
2. *Art romantique*, p. 191 s. ; 376 s.

était alors entraîné. Son culte pour Gautier [1] nous fait un peu sourire, car nous savons combien le poète des *Fleurs du Mal* est supérieur à celui d'*Emaux et Camées* et de la *Comédie de la mort*, mais il y a de la reconnaissance, chose rare en littérature, dans ces véritables apologies. De même, les deux études sur Victor Hugo [2] contiennent de belles et justes pages sur un homme dont la vanité l'irritait souvent, dont les idées sociales et politiques étaient aux antipodes des siennes propres. L'hugôlatrie exaspérait Baudelaire. Mais il n'oubliait pas qu'Hugo avait pris son parti au moment de son procès, qu'il lui avait donné sur les *Fleurs du Mal* un jugement dont il avait le droit d'être fier. Il tenait d'autant plus à rendre hommage au poète de la *Légende des siècles*, au romancier des *Misérables*, qu'il s'agissait d'un proscrit, qu'on pouvait donc risquer quelque chose à faire son éloge. Il a d'ailleurs admirablement défini le génie d'Hugo : puissance et bonté. Mais les pages les plus pénétrantes sont encore celles sur *Madame Bovary* [3].

1. *Ibid.*, 151 s., 344 s.

2. *Ibid.*, 311 s., 395. Cf. Louis Barthou, *Autour de Baudelaire* : V. Hugo et B., Paris, Maison du livre, 1917, p. 33 s. On sent que M. B. prend le parti d'Hugo contre Baudelaire. On trouvera ég. dans les *Œuvres posth.*, 302 s., une lettre de protestation adressée par B. au *Figaro*, le 14 avril 1864, à propos du troiscentième anniversaire de Shakespeare : H. y est fort malmené. Dans une lettre à Ancelle, Bruxelles, 12 février 1865 (*Lettres*, 409-10), B. voit dans H. un *rustre* et un *bel esprit*, un *génie* et un *sot* réunis.

3. *Ibid.*, p. 407 s.

II

La critique musicale est représentée dans l'œuvre de Baudelaire par quelques pages seulement, mais elles sont magistrales : *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* [1].

Elles sont datées du 18 mars 1861. Elles représentent un des sommets de la pensée baudelairienne : le dernier de la chaîne. Ensuite, ce ne devait plus être que la descente dans le gouffre : la maladie, la misère, la fuite de Paris, l'exil à Bruxelles, l'extinction progressive de cette belle et claire intelligence dont les pages sur Wagner sont le dernier rayonnement.

Précurseur, Baudelaire, — écœuré par la sottise des Parisiens qui, on s'en souvient, avaient accueilli par des moqueries et des cabales la première manifestation de l'art wagnérien, — défend un précurseur. Il le fait sans aucun fanatisme, avec enthousiasme, mais avec un enthousiasme raisonné qui cherche à justifier, à intensifier la volupté esthétique par la connaissance. Il avait le mérite — dangereux pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, cet autre scandale, — d'être à peu près le seul de son avis : nous retrouvons ici son désintéressement et son habituel courage.

C'était la première, l'unique fois que Baudelaire se hasardait en pleine critique musicale. Certes, il aimait, sentait, comprenait, la musique : telle pièce

1. *Ibid.*, 207 s. ; *Encore quelques mots*, 254 s.

des *Fleurs du Mal* ou tel poème en prose nous le démontrent [1] ; ce qui rend plus merveilleuse encore cette force subite d'intuition, d'intelligence.

Wagner avait saisi Baudelaire dès la première audition : « Je me sentis délivré *des liens de la pesanteur*, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire *volupté* qui circule dans *les lieux hauts*... Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais avec *un immense horizon* et une *large lumière diffuse ; l'immensité* sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, *d'une intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mourant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance*, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel [2]. » On le voit, la musique de Wagner a ravi Baudelaire par son spiritualisme, elle a sur lui agi comme un opium : « Les artistes, dit-il dans les mêmes pages, peuvent être comparés à des saveurs variées [3] ». Elle a éveillé en lui, — parfums, couleurs, odeurs, sensations physiques et morales, — toutes sortes de correspondances mystérieuses, et

1. *La musique*, LXIX et, dans le *Spleen de Paris*, le *Thyrse*, 157 s. précisément dédié à Liszt.
2. 215-216.
3. 249.

c'est fort à propos que, contrairement à ses habitudes, il se cite lui-même :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [1].

Mais ensuite, il a voulu raisonner son admiration, connaître par l'intelligence les causes de son extase. Il a repris les partitions, il s'est adressé à Liszt, à Wagner lui-même, à leurs commentaires, à leurs exposés doctrinaux. Il a reconnu que, dans Wagner, ce qui l'attirait, ce qu'il y avait de grand, c'était d'abord, par le théâtre, un immense effort de synthèse artistique. L'art dramatique, pour Wagner, c'est « la réunion, la *coïncidence* de plusieurs arts [2] ». Ces arts, — plastique, mimique, poésie, — sont étroitement subordonnés à la musique ; celle-ci les absorbe et les recrée, les complète, précisément par ses correspondances, « car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité [3]. » Ainsi Wagner conçoit toute idée sous deux formes simultanées, poème et musique, « l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre [4]. » Mais, pour que la

1. P. 215.
2. 211.
3. 215.
4. 221.

fusion, sans confusion, des deux arts pût s'opérer dans le milieu dramatique, il fallait un mythe, c'est-à-dire un poème primitif, anonyme, créé par la sagesse et l'imagination populaires unies pour exprimer symboliquement une grande vérité éternelle, divine. Voilà pourquoi Wagner a préféré la légende à l'histoire. Baudelaire voit dans *Tannhäuser* « la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu [1] » ; et ceci devait le frapper d'autant plus que des *Fleurs du Mal* se dégage la même conception, la vieille conception catholique de la faute originelle. Il voit dans *Lohengrin*, comme dans Psyché, une forme de cet autre mythe : la chute de l'Eve éternelle qui succombe à la tentation de curiosité, au fruit défendu [2]. Ainsi Wagner, loin d'être un révolutionnaire, un démagogue de l'art, reprend une grande tradition, celle même de l'antiquité. Il se rattache comme musicien à Weber et Beethoven, et Baudelaire ne s'y trompe pas [3]. Il est enfin le type de l'artiste complet : homme d'ordre et homme passionné ; intelligence, volonté, inspirations réunies ; concentration de toutes ses facultés sur l'idéal qu'il veut réaliser, — en un mot le génie. Nulle étude n'est à la fois plus claire et plus condensée que ces pages sur Wagner qui restent des maîtresses pages de la critique musicale française.

1. 230.
2. 238-239.
3. 220.

III

Baudelaire n'a donc été critique musical qu'accidentellement ; il a été critique littéraire lorsqu'il s'est agi de défendre ou d'expliquer des œuvres dont les auteurs étaient des amis ou des maîtres : en revanche, il a été critique d'art presque professionnellement. Il ne faut pas oublier qu'il s'est fait connaître d'abord comme tel au public : c'est par le *Salon de 1845* qu'il a en somme débuté. La critique d'art forme donc la partie la plus considérable de son œuvre en prose.

Outre le *Salon de 1845*, Baudelaire a écrit celui de 1846 ; puis, après un long intervalle, l'*Exposition universelle de 1855* et le *Salon de 1859*. Ce qui est intéressant à suivre, c'est la progression qui le pousse naturellement à donner une place de plus en plus considérable à l'exposé de doctrine, à la théorie, aux principes.

Voici comment d'ailleurs il conçoit la critique d'art : « Je crois sincèrement, nous dit-il, que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, — un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie [1]. »

1. *Curiosités esthétiques*, t. II des Œuvres complètes, p. 82, salon de 1846.

Et nous en avons la preuve dans ses *Phares* [1].

Comme il procède volontiers par aphorismes, — à l'exemple de La Rochefoucauld ou La Bruyère, — on pourrait extraire de ses Salons tout un recueil de pensées sur l'art. Au hasard, nous en cueillons quelques-unes :

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point [2].

L'air joue un si grand rôle dans la théorie de la couleur, que, si un paysagiste peignait les feuilles des arbres telles qu'il les voit, il obtiendrait un ton faux ; attendu qu'il y a un espace d'air bien moindre entre le spectateur et le tableau qu'entre le spectateur et la nature [3].

Le style et le sentiment dans la couleur viennent du choix, et le choix vient du tempérament [4].

Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence. Les coloristes sont des poètes épiques [5].

Il y a deux manières de comprendre le portrait, — l'histoire et le roman [6].

Le doute, ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle, car personne n'obéit ; et la naïveté, qui est la domination du tempérament dans la manière, est un privilège divin dont presque tous sont privés [7].

Peu d'hommes ont le droit de régner, car peu d'hommes ont une grande passion [8].

Il y a des gens qui voleront un morceau dans un tableau de Rembrandt, le mêleront à une œuvre composée dans un sens différent sans le modifier, sans le digérer et sans trouver la colle pour le coller [9].

L'individualité, — cette petite propriété, — a mangé l'originalité collective [10].

1. VI.
2. *Curiosités esth.*, 89.
3. *Ibid.*, 91-92.
4. 92.
5. 94.
6. 150.
7. 191.
8. 191.
9. 192.
10. 193.

On voit par quelle pente Baudelaire glisse de la critique d'art à la critique de la morale et de la société contemporaines.

Ses préférences vont d'ailleurs à la peinture. La sculpture moderne l'ennuie : il la trouve « brutale et positive comme la nature », et en même temps « vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois[1] ». Le rôle de la sculpture, pour lui, c'est d'être un complément, non un art isolé : complément de la peinture et de l'architecture, du parc, de la cathédrale, de la cité. Il a développé cette théorie dans son *Salon de 1849*[2] avec son habituelle puissance d'évocation :

Au fond d'une bibliothèque antique, dans le demi-jour propice qui caresse et suggère les longues pensées, Harpocrate, debout et solennel, un doigt posé sur sa bouche, vous commande le silence, et, comme un pédagogue pythagoricien, vous dit : Chut ! avec un geste plein d'autorité. Apollon et les Muses, fantômes impérieux, dont les formes divines éclatent dans la pénombre, surveillent vos pensées, assistent à vos travaux, et vous encouragent au sublime.

Au détour d'un bosquet, abritée sous de lourds ombrages, l'éternelle Mélancolie mire son visage auguste dans les eaux d'un bassin, immobiles comme elle. Et le rêveur qui passe, attristé et charmé, contemplant cette grande figure aux membres robustes, mais alanguis par une peine secrète, dit : Voilà ma sœur !

Avant de vous jeter dans le confessionnal, au fond de cette petite chapelle ébranlée par le trot des omnibus, vous êtes arrêté par un fantôme décharné et magnifique, qui soulève discrètement l'énorme couvercle pour vous supplier, créature passagère, de penser à l'éternité ! Et au coin de cette allée fleurie qui mène à la sépulture de ceux qui vous sont encore chers, la figure prodigieuse du Deuil, prostrée, échevelée, noyée dans le ruisseau de ses larmes, écrasant de sa lourde désolation les restes poudreux d'un homme illustre, vous enseigne que richesse, gloire, patrie même, sont de pures frivolités, devant ce je ne

1. 185. (Pourquoi la sculpture est ennuyeuse, salon de 1846.)
2. 338 s.

sais quoi que personne n'a nommé ni défini [1], que l'homme n'exprime que par des adverbes mystérieux, tels que : peut-être, jamais, toujours ! et qui contient, quelques-uns l'espèrent, la béatitude infinie, tant désirée, ou l'angoisse sans trêve dont la raison moderne repousse l'image avec le geste convulsif de l'agonie...

Vous traverserez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursùm, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitaï lampada !* Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre.

Tel est le rôle divin de la sculpture.

Cette page est bien curieuse. D'abord, elle nous démontre la conception toute classique, toute traditionnelle, que Baudelaire se fait de la sculpture. La sculpture, art auxiliaire, décoratif, qui fait penser et qui enseigne, doit s'en tenir aux types conventionnels et symboliques, mais une forte imagination acceptera cette contrainte apparente et saura renouveler sans cesse les formes. Pour exprimer cette théorie, Baudelaire emprunte le langage classique, pompeux, allégorique ; il prend, après avoir évoqué Thorvaldsen et Canova, le style de Bossuet qu'il paraphrase.

1. Cf. Bossuet (citant Tertullien) : « Notre corps... devient un je ne sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue. »

Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans.

Ainsi Baudelaire s'échappe de plus en plus volontiers dans les grands ensembles de l'art et dans les idées générales.

Mais cela ne veut pas dire qu'il soit inférieur dans la critique directe des œuvres d'art. Au contraire, il a révélé d'emblée une véritable maîtrise, soit par la sûreté du jugement, soit par la manière qui lui est propre, de décrire et d'évoquer véritablement un tableau. La critique d'art peut être pour les non-professionnels une double tentation, d'abord de « faire de la littérature » à propos de tableaux, de tomber dans la description sentimentale, de ne voir que le sujet au lieu de s'attacher à l'œuvre elle-même et à sa réalisation; ensuite, de choir dans l'excès contraire et de se mettre à parler un langage de rapin pour mieux dissimuler qu'on n'est point un homme du métier. Baudelaire évite l'un et l'autre de ces excès. Le *Salon de 1845* est encore composé dans la manière de Diderot : le critique va de toile en toile, le catalogue et le crayon à la main, prenant des notes, s'arrêtant avec complaisance devant ce qui lui plaît, passant rapidement devant les médiocres, tâchant d'oublier le moins de monde possible. Cette méthode peut être dangereuse, car c'est en somme une méthode de journaliste. Mais les jugements de Baudelaire sont si précis qu'ils sont devenus plus tard, presque sans exception, ceux de la postérité elle-même.

Ces jugements, quand il s'agit de peintres médiocres ou de faux talents, — la plupart du temps les peintres à la mode ou les peintres officiels, — ont quelque chose de terriblement incisif dans leur

brièveté. D'un coup de canif, Baudelaire crève la toile et dégonfle le médiocre arrivé. A propos d'Horace Vernet : « Cette peinture africaine est plus froide qu'une belle journée d'hiver... M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture... Je le hais parce qu'il est né *coiffé*, et que l'art est pour lui chose claire et facile [1]. » A propos du nommé Schnetz : « Hélas ! que faire de ces gros tableaux italiens ? — nous sommes en 1845 — nous craignons fort que Schnetz en fasse encore de semblables en 1855 [2]. » Gleyre est exécuté en quelques lignes [3] : « Il avait volé le cœur du public sentimental avec le tableau du *Soir*. — Tant qu'il ne s'agissait que de peindre des femmes solfiant de la musique romantique dans un bateau, çà allait ; — de même qu'un pauvre opéra triomphe de sa musique à l'aide des objets décolletés ou plutôt déculottés et agréables à voir ; — mais cette année, M. Gleyre, voulant peindre des apôtres, — des apôtres, M. Gleyre ! — n'a pas pu triompher de sa propre peinture. »

Mais quand Baudelaire admire, et il admire souvent, car il n'a point de parti pris : — enthousiaste de Delacroix, il a pourtant cherché à rendre justice à Ingres [4], — alors sa maîtrise se révèle. Car il est comme possédé par le dieu.

Citons un exemple ; il s'agit de la *Madeleine dans le désert*, par Delacroix [5] :

1. *Ibid.*, 11 (Salon de 1845) ; 159 (Salon de 1846).
2. *Ibid.*, 25.
3. 31-32.
4. *Ibid.*, 223 s. (Exposition universelle de 1855.)
5. *Ibid.*, 6.

C'est une tête de femme renversée dans un cadre très étroit. A droite dans le haut, un petit bout de ciel ou de rocher — quelque chose de bleu; — les yeux de la Madeleine sont fermés, la bouche est molle et languissante, les cheveux épars. Nul, à moins de la voir, ne peut imaginer ce que l'artiste a mis de poésie intime, mystérieuse et romantique dans cette simple tête. Elle est peinte presque par hachures comme beaucoup de peintures de M. Delacroix; les tons, loin d'être éclatants ou intenses, sont très doux et très modérés; l'aspect est presque gris, mais d'une harmonie parfaite. Ce tableau nous démontre une vérité soupçonnée depuis longtemps... : c'est que M. Delacroix est plus fort que jamais, et dans une voie de progrès sans cesse renaissante, c'est-à-dire qu'il est plus que jamais harmoniste.

*
* *

Delacroix : avec Wagner et Théophile Gautier, la grande admiration, le grand culte de Baudelaire. Il lui a consacré une étude d'une importance capitale : *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* [1]. Pour lui, la France, sauf David et Lebrun, n'a pas de plus grand peintre ; pour lui, Delacroix est l'émule de Rubens, de Raphaël et de Véronèse. Delacroix, c'est pour Baudelaire un type d'homme complet, comme Wagner. Car il l'aime d'abord dans sa personne et dans son caractère : il l'aime de ne pas être un bohème d'atelier ; il l'aime d'être un gentleman, un dandy ; il l'aime d'avoir toute la politesse d'un homme du monde. Il l'aime à cause de sa froideur et de sa réserve, de son exactitude et de sa solidité tout anglaises. Il admire en lui un homme supérieur à toutes les attaques auxquelles il ne daigne pas répondre, à tous les préjugés qu'il méprise tranquillement, sans affectation. Delacroix

1. *L'Art romantique*, t. III des Œuvres compl., p. 1 s.

pense comme Baudelaire sur le progrès, sur la nature, sur la femme. Delacroix est un esprit cultivé, nourri de bonnes lectures, et non pas un de ces peintres, — Baudelaire les avait en horreur, — qui ne voient que le côté matériel et professionnel de leur art, qui ne s'intéressent ni à la poésie, ni à la philosophie, ni à l'histoire, ni à la musique, ni aux mythes ; qui ne savent pas causer, qui manquent totalement d'idées générales. On voit se dessiner ici, sous les traits de Delacroix, l'idéal que Baudelaire se fait du grand peintre. Baudelaire est persuadé, en effet, que tous les genres ne sont pas égaux, qu'il existe entre eux une hiérarchie, qu'il y a une grande et une petite peinture, qu'une vaste fresque décorative est supérieure à un paysage, un portrait, une nature morte. Conception d'ailleurs tout à fait classique, dans le sens général et complet du terme. Baudelaire méprisait les spécialistes, les purs ouvriers, « les uns sachant fabriquer des figures académiques, les autres des fruits, les autres des bestiaux. Eugène Delacroix aimait tout, savait tout peindre, et savait goûter tous les genres de talent. C'était l'esprit le plus ouvert à toutes les notions et à toutes les impressions, le jouisseur le plus éclectique et le plus impartial [1]. » Il avait surtout l'amour des poètes et savait enflammer son imagination au contact de Shakespeare, de Dante, de Byron et de l'Arioste. Il avait l'amour du national, de l'immense et de l'universel : « L'œuvre de Delacroix m'apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de

1. P. 7.

l'homme universel [1]. » Car il était « passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible [2]. » Mais, s'il possédait en lui la sauvage énergie primitive avec une imagination toujours incandescente, il les dominait l'une et l'autre par une volonté formidable guidée par sa lucide intelligence. Il les dominait, et il dominait la nature. Elle n'était pour lui qu'un dictionnaire où l'artiste, loin de copier servilement, loin de tomber dans le réalisme, va simplement chercher des éléments de composition qu'il ordonnera ensuite selon son génie. Génie créateur chez Delacroix, enfantant les tableaux comme un Dieu enfante des mondes. De là ce caractère religieux de sa peinture où éclatent la douleur et la pompe. Ce que Baudelaire admire enfin dans Delacroix, c'est cette logique supérieure qui le pousse à être lui même jusqu'au bout : « Un goût excessif nécessite les sacrifices, et les chefs-d'œuvres ne sont jamais que des extraits divers de la nature. C'est pourquoi il faut subir les conséquences d'une grande passion, quelle qu'elle soit, accepter la fatalité d'un talent, et ne pas marchander avec le génie. C'est à quoi n'ont pas songé les gens qui ont tant raillé le dessin de Delacroix [3]. » Ces gens ont oublié ceci, c'est qu'il n'y a qu'à proprement parler dans la nature, ni ligne, ni couleur. « C'est l'homme qui crée la ligne et la couleur » [4], et qui, en les créant, engendre des tableaux, c'est-à-

1. 6.
2. 8.
3. *Curiosités esth.*, t. II des Œuvres complètes, p. 105 (Salon de 1846).
4. *Art. rom.*, 17.

dire de véritables créations individuelles, œuvres à la fois de la passion, de l'imagination, de l'intelligence et de la volonté.

Il y a chez Baudelaire une autre raison encore d'admirer Delacroix : c'est que ce grand peintre a su accomplir la synthèse du classicisme et du romantisme. C'est que Delacroix, comme homme, est romantique par la passion, l'imagination, et classique par l'éducation, la politesse, la noblesse, la raison, la culture. Baudelaire rappelle qu'au temps des grandes luttes encore l'école classique et l'école romantique, Delacroix vantait sans cesse Racine, La Fontaine et Boileau.

IV

L'étude sur Delacroix contient toute l'esthétique de Baudelaire. C'est la fréquentation de ce grand peintre ; ce sont les causeries qu'ils ont eues ensemble sur l'art, sur l'univers, sur la poésie, la vie, les hommes, les idées ; c'est l'étude à la fois attentive et passionnée de son œuvre, qui ont certainement permis à Baudelaire de cristalliser ses pensées, ses impressions, jusques à en faire une doctrine, une esthétique parfaitement raisonnée, déduite, cohérente, où se révèlent une fois de plus sa haute intelligence, son bon sens, la sûreté de son jugement.

*
* *

L'homme, pour Baudelaire, c'est la créature, divine mais déchue, du péché originel : dualisme entre l'esprit et les instincts, la raison et les pas-

sions : oscillation perpétuelle entre le bien et le mal, perpétuel postulat d'un côté vers Satan et de l'autre vers Dieu. Dans cet homme, quel qu'il soit, artiste ou non, mais surtout s'il est artiste, les facultés supérieures doivent commander, gouverner, être capitaines et pilotes. Voilà pourquoi, des quatre qualités, « vertus » dans le sens primordial, qui seules font le grand artiste : volonté, intelligence, imagination, passion, — la volonté, unie à l'intelligence qui l'éclaire et l'accompagne en fidèle second, est la première et le doit rester.

La volonté doit être dirigée tout entière vers le but suprême de l'artiste et de l'art : le beau réalisé dans une œuvre. Elle doit être concentrée elle-même et concentrer toutes les autres facultés sur cette réalisation. Baudelaire applique à l'artiste la belle définition qu'Emerson nous donne du héros : « Le héros est celui-là qui est immuablement concentré [1]. »

La volonté crée l'ordre et la contrainte : « Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel ; et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai [2]. » Ainsi, par la volonté, l'artiste jouit « des bénéfices éternels de la contrainte [3] ».

1. *Art romantique*, 21.
2. 13.
3. 175.

Mais la seconde faculté indispensable à l'artiste, c'est l'imagination. La volonté est directrice, mais l'imagination est créatrice. Baudelaire insiste à plusieurs reprises sur le rôle de l'imagination. Il fait sienne une définition de Mme Crow : « Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement *fantaisie*, mais bien l'imagination *créatrice*, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers [1]. » L'imagination se met en contact avec toutes les autres facultés, elle les excite, elle les fait agir. Elle est analyse et synthèse. Elle décompose et recompose la nature pour créer des mondes nouveaux, produire la sensation du neuf. Elle est la mère de l'analogie et de la métaphore. Elle enseigne à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum [2]. Elle semble parfois se confondre avec la sensibilité ; pourtant elle n'est pas la sensibilité, — celle du cœur. « Le cœur contient la passion, le cœur contient le dévouement, le crime ; l'Imagination seule contient la poésie [3]. » Elle a sa sensibilité spéciale qui pour Baudelaire est le goût [4]. Certes, et nous arrivons à la troisième qualité maîtresse, l'artiste doit être passionné, ou plutôt, comme Wagner et Delacroix, il doit être à la

1. *Curiosités esthétiques*, 269-270.
2. 264 s.
3. *Art romantique*, 169.
4. 171.

fois homme d'ordre et homme passionné [1]. Mais il faut qu'il se défie de sa passion, de son cœur, car ils appartiennent à sa nature, c'est-à-dire à la partie corrompue de son être. En effet, « le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme ; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur... Car la passion est chose *naturelle*, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie [2]. »

On le voit, Baudelaire est en pleine réaction contre l'époque anarchique du romantisme, l'époque d'ardente effusion, où l'on abusait de la fameuse formule : *la poésie du cœur*. Formule dangereuse, qui amène de redoutables confusions entre le sentiment d'une part, l'imagination et la raison de l'autre. De là ce laisser-aller, ces improvisations qu'il condamne dans le romantisme. Les sentiments intimes de l'artiste, les incidents ou les accidents de sa vie, tout cela ne doit pénétrer dans l'œuvre qu'indirectement, après avoir été transformé par l'imagination, sous le contrôle de la volonté.

L'art ainsi conçu ne se confond point non plus avec la nature. Car, pour Baudelaire, la nature

1. *Ibid.*, 249.
2. *Ibid.*, 167-168.

contient en elle trop de corruption, de désordre, pour que l'artiste puisse impunément la prendre pour modèle. Avec Delacroix, il ne considère l'univers visible que comme un vaste dictionnaire où l'on puise ses mots pour en composer des phrases, que comme un magasin d'images et de signes, « une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer [1] ». La nature n'est donc pas une composition en soi, mais une matière à composition, à création. Dans la nature il n'existe, à proprement parler, ni lignes, ni couleurs : c'est l'homme qui crée tout cela. « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache [2]. »

Il s'ensuit que Baudelaire condamne le réalisme comme il condamne la photographie. Le réaliste, en voulant tout reproduire, sans choix, sans hiérarchie, se laisse écraser par une « émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente [3]. »

Le beau est donc d'essence spirituelle. L'artiste doit avoir pour lui un amour exclusif ; que ce soit

1. *Art romantique*, 13-14.
2. *Curiosités esthétiques*, 325.
3. *Art romantique*, 75.

là son « idée fixe [1] ». Il travaillera donc en imaginatif, et se dira : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits [2]. » Mais pour cela il faut qu'il connaisse le beau dans son essence, afin d'éviter toute confusion.

La première de ces confusions est celle qui tend à confondre le Beau avec le Bien et le Vrai, — l'art avec la morale et la philosophie. Cette distinction tient à cœur à Baudelaire, et il y insiste fréquemment :

La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne... Les différents objets de la recherche spirituelle réclament des facultés qui leur sont éternellement appropriées ; quelquefois tel objet n'en réclame qu'une, quelquefois toutes ensemble, ce qui ne peut être que fort rare, et encore jamais à une dose ou à un degré égal. Encore faut-il remarquer que plus un objet réclame de facultés, moins il est noble et pur, plus il est complexe, plus il contient de bâtardise. Le *Vrai* sert de base et de but aux sciences ; il invoque surtout l'intellect pur. La pureté de style sera ici la bienvenue, mais la *beauté* de style peut être considérée comme un élément de luxe. Le *Bien* est la base et le but des recherches morales. Le *Beau* est l'unique ambition, le but exclusif du Goût [3].

L'art n'a donc d'autre but que lui-même :

Les modes de démonstration de vérités sont autres et sont ailleurs. La Vérité n'a rien à faire avec des chansons... L'Intellect pur vise à la Vérité, le Goût nous montre la Beauté, et le Sens moral nous enseigne le Devoir. Il est vrai que le sens du milieu a d'intimes connexions avec les deux extrêmes, et il n'est séparé du Sens Moral que par une si légère différence, qu'Aristote n'a pas hésité à ranger parmi les vertus quelques-unes de ses délicates opérations. Aussi ce qui exaspère surtout l'homme

1. *Ibid.*, 163.
2. 14.
3. 164.

de goût dans le spectacle du vice, c'est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience; mais comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement de certains esprits poétiques; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels [1].

L'art a donc son spiritualisme à lui, sa morale à lui, son utilité à lui :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé [2].

L'art a donc son utilité en soi :

Pourquoi ? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux ? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières; il faut les décrire [3].

Ainsi, pour qu'une œuvre soit morale, il n'est pas du tout nécessaire qu'à la fin le vice soit puni,

1. 166-167 (B. reprend dans ce passage et le suivant les *Notes nouvelles* qui précèdent les *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, (Œuvres, VI, 19-20). Ce sont d'ailleurs les idées mêmes de Poe qu'il reproduit.

2. *Ibid.*, 167 et *Notes nouvelles*, 20.

3. 296 : B. justifie ainsi les pièces les plus hardies de son recueil.

la vertu récompensée : il suffit qu'elle soit intégralement artistique.

La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale [1].

Si donc vous imposiez à votre œuvre un but directement moral, vous n'arriveriez qu'à diminuer votre puissance poétique. De même, si vous cherchiez la vérité, l'idée, — scientifique, politique, sociale, — vous n'arriveriez qu'à donner à la forme une importance de plus en plus secondaire. « Le résultat est l'anéantissement de la poésie [2]. »

L'artiste donc se gardera des confusions, de l'art philosophique, de l'art à tendances pédagogiques et morales :

Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée [3].

*
* *

L'artiste donc ne s'attachera qu'au beau intégral. Mais dans le beau même, il y a deux éléments, l'un immuable, l'autre transitoire. Cette dualité est une conséquence fatale de la dualité même qui est congénitale à l'homme depuis le péché originel. L'élément éternel du beau est excessivement difficile à déterminer sans tomber dans l'abstraction ; en re-

1. *Ibid.*
2. 333-34.
3. 129 (*L'art philosophique*).

vanche, l'élément relatif, circonstanciel, est déterminé tour à tour ou ensemble par l'époque, la mode, la morale, la passion : en un mot le moment, le milieu, l'homme lui-même [1].

Cet élément transitoire, c'est pour Baudelaire la modernité :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché [2].

L'artiste sera donc de son temps : être de son temps, pour Baudelaire, c'est être romantique. Il appelle romantisme, non pas l'école romantique avec laquelle il a rompu, mais la modernité de l'artiste français au XIXe siècle, sous le règne spirituel d'Eugène Delacroix. Dans ce romantisme, il n'y a point seulement la notion de temps, mais celle de milieu. Baudelaire reprend ici, en la complétant, la théorie de Stendhal, qu'il cite, dans *Racine et Shakespeare* [3].

L'artiste est donc tenu de se mettre en rapport avec son temps. Baudelaire déclare préférer les excès des poètes socialistes et républicains, comme

1. 54-55.
2. 69.
3. *Curiosités esthétiques*, 85 s.

Pierre Dupont [1], aux excès contraires, au « voluptuosisme » de l'art pour l'art : « Le poète, placé sur un des points de la circonférence de l'humanité, renvoie sur la même ligne en vibrations plus mélodieuses la pensée humaine qui lui fut transmise ; tout poète véritable doit être une incarnation [2]. »

Car, si Baudelaire exige le culte absolu de l'art, il est opposé à la théorie de l'art pour l'art, au retour au paganisme, à la froide objectivité des Parnassiens :

Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'environner exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perdition. Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pouvez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans un sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle. Les ressorts qui le font se mouvoir resteront longtemps cachés. »

Voilà pourquoi le cri de guerre : plastique ! plastique ! proféré par ce qu'il nomme l'école païenne, lui donne « la chair de poule » ; il condamne cette passion frénétique et matérielle de l'art comme un chancre qui dévore le reste ; « et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme s'évanouit [3]. »

La beauté pour Beaudelaire n'est donc pas abstraite, plastique, académique ou parnassienne : elle réside dans le *caractère*. Saisir, rendre, mettre en relief le caractère, c'est en cela que le métier con-

1. *Art romantique*, 195.
2. *Art romantique*, 306 s.
3. *Ibid.*, 308.

siste. Le poète revendique ainsi le droit de représenter l'horrible :

Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace. Les membres d'un martyr qu'on écorche, le corps d'une nymphe pâmée, s'ils sont savamment dessinés, comportent un genre de plaisir dans les éléments duquel le sujet n'entre pour rien ; si pour vous il en est autrement, je serai forcé de croire que vous êtes un bourreau ou un libertin [1].

L'horrible a donc sa beauté :

C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme [2].

L'artiste ne craindra pas l'outrance : — la modération n'a jamais semblé à Baudelaire le signe d'une nature artistique vigoureuse [3] ; — ni l'étrangeté qui est « une des parties intégrantes du beau [4] ».

*
* *

Telle est l'esthétique de Baudelaire, dégagée de ses œuvres en prose, de sa critique. Elle est de son temps, mais elle le dépasse. Elle n'accepte totalement, ni le credo du romantisme, ni les théories du Parnasse. Elle est plus large que les écoles, plus haute que les chapelles. Elle est spiritualiste et classique. Son classicisme inclut son romantisme,

1. 19.
2. 181.
3. 251, 52.
4. Préface des *Histoires extraordinaires* de Poe, Œuvres, V, 11.

comme l'éternel absorbe le transitoire. Elle est surtout parfaitement raisonnée, raisonnable, équilibrée, saine. Celui qui l'a conçue, exprimée, ne peut être lui-même qu'un esprit sain, clair et vaste. Elle ne contredit en aucune façon la poésie des *Fleurs du Mal :* elle l'explique et la justifie.

CONCLUSION

Nous donnerions ce livre imparfait, et même les plus belles pages qui aient été écrites sur Baudelaire, pour ces vers de Théodore de Banville, car il faut être un artiste, un poète et surtout un chrétien, — et Banville était tout cela, — pour comprendre et faire comprendre les *Fleurs du Mal* [1] :

Toujours un pur rayon mystérieux éclaire
En ses replis obscurs l'œuvre de Baudelaire,
Et le surnaturel, en ses rêves jeté,
Y mêle son extase et son étrangeté.
L'homme moderne, usant sa bravoure stérile
En d'absurdes combats, plus durs que ceux d'Achille,
Et, fort de sa misère et de son désespoir,
Héros pensif, caché dans son mince habit noir,
S'abreuvant à longs traits de la douleur choisie,
Savourant lentement cette amère ambroisie,
Et gardant en son cœur, lutteur déshérité,
Le culte et le regret poignant de la beauté ;
La femme abandonnée à son ivresse folle
Se parant de saphirs comme une vaine idole,
Et tous les deux fuyant l'épouvante du jour,
Poursuivis par le fouet horrible de l'Amour ;
La Pauvreté, l'Erreur, la Passion, le Vice,
L'Ennui silencieux, acharnant leur sévice

1. *Baudelaire*, dans *les Exilés*, *Poésies complètes* de Banville : Paris, Charpentier, 1898, p. 133-134. (Ces vers sont datés du 7 septembre 1874.)

Sur ce couple privé du guide essentiel,
Et cependant mordu par l'appétit du ciel,
Et se ressouvenant, en sa splendeur première,
D'avoir été pétri de fange et de lumière ;
L'être vil ne pouvant cesser d'être divin ;
Le malheureux noyant ses soucis dans le vin,
Mais sentant tout à coup que l'ivresse fatale
Ouvre dans sa cervelle une porte idéale,
Et, dévoilant l'azur pour ses sens engourdis,
Lui donne le frisson des vagues paradis ;
Le libertin voyant, en son amer délire,
Que l'ongle furieux d'un Ange le déchire,
Et le force, avivant, cette blessure en feu,
A traîner sa laideur sous l'œil même de Dieu ;
La Matière, céleste encor même en sa chute,
Impuissante à créer l'oubli d'une minute,
Pâture du Désir, jouet du noir Remord,
Et souffrant sans répit jusqu'à ce que la Mort,
Apparaissant, la baise au front et la délivre ;
O mon âme, voilà ce qu'on voit dans ce livre
Où le calme songeur qui vécut et souffrit
Adore la vertu subtile de l'esprit ;
Voilà ce que l'on voit dans ces vivantes rimes
Où Baudelaire, épris de l'horreur des abîmes
Et fuyant vers l'azur du gouffre meurtrier,
Dédaigne de descendre au terrestre laurier ;
Dans cette œuvre d'amour, d'ironie et de fièvre,
Où le poète au cœur meurtri penche sa lèvre
Que les mots odieux ne souillèrent jamais,
Vers la Foi pâlissante, ange des purs sommets,
Et, triste comme Hamlet au tombeau d'Ophélie,
Pleure sur notre joie et sur notre folie.

« L'homme moderne », a dit Banville : l'homme moderne avec son intelligence hypertrophiée, sa sensibilité maladive, voilà bien le héros, le Dante des *Fleurs du Mal*. De l'homme, de l'artiste moderne, Baudelaire a toutes les complexités et toutes les contradictions. Il suffirait pour s'en convaincre de résumer ce livre, surtout la seconde partie. Ne découvre-t-on pas en lui un classique et un ro-

mantique, un symboliste et un parnassien ? Ainsi son œuvre peut être considérée, sans exagération, comme la croisée des routes dans lesquelles s'est engagée successivement la poésie française au XIXe siècle ; comme un de ces lacs de montagne où se précipitent les torrents pour s'épandre ensuite, purifiés, en larges rivières. En effet, les éléments morbides et troubles du siècle, spécialement du romantisme, sont précipités, filtrés dans les *Fleurs du Mal* : ils en forment les bas-fonds, la vase qu'on aperçoit de la rive avec l'ondoiement des algues monstrueuses et des immondices à demi submergés ; mais tout cela disparaît peu à peu sous la nappe rayonnante et calme où se reflètent au loin le soleil et l'azur.

Car de l'homme moderne, encore une fois, Baudelaire connaît, révèle, exprime, comme Pascal, tous les conflits intérieurs entre l'intelligence et les instincts, les passions et la raison, les sens et le cœur. Certes, dès les origines du christianisme, et même avant le christianisme, ce cruel dualisme était déjà connu, s'était déjà révélé, déjà exprimé ; mais il a fallu l'effort et la fatigue des siècles modernes pour le rendre plus tragique encore, au milieu des idées et des sensations que nos philosophies, nos sciences, nos arts, nos expériences de toutes sortes, dans tous les domaines, ont multipliées en nous. Il semble, aux heures de lassitude et de méditation, que nous soyons chacun un Atlas ou un Prométhée. Nous voudrions vider notre cerveau des fourmillantes notions qui l'encombrent, détendre nos nerfs que le moindre choc fait vibrer. Nous voudrions surtout nous refaire dans un corps sain une

âme pure. Mais n'est-ce point aux intellectuels du XIXe siècle que manquent trop souvent ces deux conditions de vie normale : la santé du corps, et la santé de l'âme, qui est la foi ? L'Eglise, dans ses oraisons, ne les sépare jamais l'une de l'autre : *Concede, quaesumus, Domine Deus, perpetuâ mentis et corporis sanitate gaudere*... Voilà ce que n'a cessé d'implorer Baudelaire, voilà le tourment que nous révèle son œuvre et nous raconte sa vie.

Baudelaire, et c'est aussi en cela qu'il est essentiellement moderne, est une de ces âmes inquiètes, incapables à la fois de s'adapter à la vie et de s'y soustraire ; une de ces âmes qui flottent entre l'atmosphère embrumée et corrompue de nos grandes villes et l'atmosphère sereine du ciel, tantôt noircies par l'une, tantôt illuminées par l'autre ; une de ces âmes naturellement chrétiennes, mais naturellement aussi éprises de bonheur, et qui cherchent la foi à travers les désillusions, l'ennui et la souffrance, non seulement parce qu'elles n'ont pu trouver le bonheur, mais surtout parce qu'elles ont reconnu l'impossibilité de le découvrir ici-bas. Et, si l'idée de la mort hante de tels hommes, c'est qu'elle évoque pour eux, et la destruction de la chair, — à quoi l'on ne peut songer sans frémir quand on est vivant, — et la libération de l'âme, — à quoi l'on ne peut songer sans frémir encore, quand on porte, fils du siècle, encore le doute du siècle en soi.

C'est pourquoi Baudelaire, lorsqu'on étudie son œuvre à la lumière de sa vie douloureuse, lorsqu'on pénètre dans sa pensée intime, devient un ami, car il n'est pas un seul d'entre nous qui ne

se reconnaisse quelque part en lui. Sans cesse, on a devant les yeux sa face froide et tourmentée, ironique, hautaine et noble, parfois presque sacerdotale. Il semble, en lisant ses critiques, ses poèmes, ses lettres, qu'on entende sa voix. On travaille, on se débat, on souffre avec lui. On voudrait lui venir en aide aux heures de détresse, lui faire du bien, le consoler, lui parler de l'amour, de l'art et de Dieu. Et voici qu'on s'aperçoit qu'il est mort.

Non pas : tant qu'il y aura, dans notre monde moderne, des âmes éprises d'idéal en des corps faibles et fiévreux ; des cœurs nostalgiques en des chairs passionnées ; des esprits lucides isolés entre le matérialisme et l'idéologie ; tant que l'ange et le démon se disputeront l'homme et la terre, — Charles Baudelaire, le poète des *Fleurs du Mal* descendant de Chateaubriand, de Byron, de Pascal, de Dante et de l'Ecclésiaste, vivra comme un des rares génies qui ont le plus pathétiquement incarné les éternels tourments de la conscience, les éternelles angoisses de la destinée humaine.

Berne, dimanche 21 juillet 1918.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

Avant-Propos 5

Introduction. — La légende de Baudelaire, ses causes, sa formation 7

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME ET LA PENSÉE

Chapitre Premier. — **Résumé de la vie.** La famille. Les trois périodes : enfance et adolescence, maturité, déchéance. La « tragédie de Baudelaire ». 15

Chapitre II. — **Baudelaire et l'amour.** I. L'homme intérieur aux prises avec l'amour. L'erreur intellectuelle : l'imagination, l'érotisme ; excès d'égoïsme, excès d'analyse, impuissance d'aimer ; la rédemption. — II. Les trois grands amours de Baudelaire : la Vénus noire, Marie, Mme Sabatier 26

Chapitre III. — **Baudelaire et la société.** I. Baudelaire et la société moderne : individualisme, aristocratisme et pessimisme. — II. Explication de cette attitude. — III. B. et la révolution de 1848 : sa crise de socialisme ; l'aventure de Châteauroux ; B., la politique et le peuple 56

Chapitre IV. — **Le dandysme de Baudelaire.** I. *L'extérieur.* Atavisme XVIIIe siècle, éducation à l'anglaise ; premières manifestations du dandysme chez B. ; le Paris de Louis-Philippe ; le dandysme comme protestation contre la médiocrité bourgeoise ; le culte de la personne physique : les toilettes de B. — II. *L'intérieur.* La noblesse morale, la « respectabilité » ; le stoïcisme, le spiritualisme, le pessimisme ; B. et sa conception du beau, l'artificiel ; « être un grand homme et un saint pour soi-même ». 78

Chapitre V. — **La détresse.** La misère de B. a deux causes : la maladie, les dettes. I. Responsabilités initiales, embarras d'argent, la tutelle de M. Ancelle, les confidences à sa mère, la Vénus noire. — II. Aggravation croissante : l'idée de suicide ; quitter Paris, sauver sa dignité, achever son œuvre ; suite des confidences. — III. B. commence à s'affaiblir, la fuite en Belgique, déceptions et colère ; la maladie, la catastrophe, la mort. 97

Chapitre VI. — **La religion de Baudelaire.** I. B. fut-il catholique, et comment ? Education et mort chrétienne ; tournure d'esprit, sensibilité et conscience catholiques ; influence de J. de Maistre, le dogme du péché originel, les jésuites ; B. attiré vers le catholicisme par des raisons politiques et sociales. — II. Sincérité, mysticisme ; comment B. s'est posé le problème religieux, analogies avec Pascal ; l'expérience de l'amour, l'expérience de la misère ; le dilemme : « l'éternelle postulation entre Satan et Dieu » ; la prière, efforts de régénération 114

SECONDE PARTIE

L'ART ET L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER. — **De l'homme à l'œuvre.** I. L'homme et l'artiste. — II. L'œuvre ; les *Fleurs du Mal*, le procès, B. défendu par ses amis. — III. L'interprétation des *Fleurs du Mal* : les *Fleurs du Mal* envisagées comme une Divine Comédie moderne 133

CHAPITRE II. — **La vision de Paris**, comme antichambre de l'Enfer baudelairien. I. B. est un poète essentiellement parisien. Le réveil à l'aube, la rue et la banlieue ; nostalgies. La foule : B. poète des humbles ; du réalisme à la vision. — II. Le commencement de la damnation : la débauche et la mort ; l'ivresse, le cauchemar : l'entrée de l'Enfer. 145

CHAPITRE III. — **La Divine Comédie** : *L'Enfer*. I. La tentation : l'ennui. Le premier cercle : le spleen. — II. L'apparition de la Vénus noire, le second cercle : l'amour coupable. Le troisième cercle : la luxure. L'embarquement pour Cythère. — III. Le quatrième cercle : la mort, le goût du néant, l'orgueil. La barque de Charon : la descente vers Lucifer 161

CHAPITRE IV. — **La Divine Comédie** : *le Purgatoire et le Paradis*. Un mot de Barbey d'Aurevilly ; le salut de B. I. Le Purgatoire : le remords, l'examen de conscience, le souvenir, la voix de l'Idéal. La rançon : l'art et l'amour. L'illumination : l'acceptation de la souffrance. — II. Le Paradis : un idéal d'art,

le classicisme de B. ; un idéal d'amour : la Béatrice 179

Chapitre V. — **La Cathédrale** : *Baudelaire et le christianisme du moyen âge.* La poésie de B. comparée à une cathédrale. Un rapprochement de M. Lanson. I. Caractères communs aux époques de décadence et de transition, comme le xve s. et le romantisme ; l'idée de la mort. — II. B. obsédé par l'idée de la mort ; l'expression qu'il lui donne, identique à celle de l'art au xve s. Les tombeaux. — III. Les *Fleurs du Mal* et la poésie liturgique, la théologie du moyen âge : Dante, la Bible, l'*Imitation de J.-C.*, hymnes en latin liturgique. — IV. B. et Villon 197

Chapitre VI. — **Baudelaire et le romantisme** : les ascendances et les influences romantiques de B., l'évolution du type romantique. I. B. est un « enfant du siècle » : ses lectures de collège, d'après une pièce de vers dédiée à Sainte-Beuve. Diderot ; Chateaubriand : René et le *Génie du christianisme*, la première génération romantique. — II. Le seconde génération : Obermann et l'impuissance de vivre, Adolphe et l'impuissance d'aimer. — III. La troisième génération : Joseph Delorme, Amaury, l'influence de Sainte-Beuve sur B., témoignages. — IV. L'influence de Th. Gautier. — V. B. sort du romantisme : la doctrine de l'art pour l'art : le culte de l'art chez B. 223

Chapitre VII. — **L'influence anglo-saxonne** : *Baudelaire et Poe.* Le génie de B. et le génie anglais : atavisme, éducation, affinités. I. L'in-

fluence anglo-saxonne, complément des influences romantiques : Hamlet, le Satan de Milton ; l'influence de Byron : le héros byronien et B., Childe Harold, le Giaour, Lara, Manfred. — II. B. et Poe. Comment B. a-t-il connu Poe ? enthousiasme ; les traductions : leur valeur ; B. s'identifie à Poe. L'influence de Poe sur B. : ressemblances et différences ; l'influence de P. n'a point transformé, mais confirmé le génie de B., il l'a fait évoluer du romantisme au symbolisme 260

Chapitre VIII. — **L'art et l'expression dans la poésie de Baudelaire** : *le caractère classique*. I. B. né classique, un mot de Leconte de l'Isle ; parts de l'atavisme, de l'éducation, de l'opposition au romantisme. Goûts et influences : B. et le Grand Siècle, les auteurs de Louis XIII et de Henri IV ; que l'homme intéresse avant tout B., comme il intéressait exclusivement les classiques ; procédés classiques dans la poésie de B. — II. Du vers romantique au vers parnassien : le culte de la rime ; la rime dans la poésie de B. — III. L'inversion ; le « ton classique ». — IV. Le classicisme de B. dans l'expression et la composition ; versification traditionnelle, analogies avec Racine ; comment B. compose : de la prose au vers, du *Spleen de Paris* aux *Fleurs du Mal*. — V. Les sonnets de B. 282

Chapitre IX. — **L'art et l'expression** : *le caractère plastique*. I. Sensations nouvelles : goût, odorat, toucher ; l'évocation par les parfums. Ces sensations conduisent à la forme et à la couleur. — II. L'influence des pein-

tres sur les poètes succède, à la fin du romantisme, à celle des poètes sur les peintres. Transpositions d'art : que beaucoup de poèmes de B. sont composés comme des tableaux. Michel-Ange, Dürer, Vinci, Rubens, Watteau ; *Une martyre*, étudiée comme eau-forte ; les *Phares*. — III. Images, métaphores, comparaisons, allégories, comparaisons développées, images développées ; symboles. — IV. Le sentiment de la nature : conception que B. se fait de la nature, la nature dans l'esthétique de B. Paysages suggérés ; la mer ; la montagne. — V. Les animaux : le bestiaire de B. et sa conception des animaux ; les oiseaux, les chats. 312

CHAPITRE X. — **L'art et l'expression** : *le caractère musical, le rythme*. La « musicalité » des *Fleurs du Mal* ; éléments, moyens. I. Assonances, allitérations ; elles naissent du sens et du rythme : ex. le *Chant d'automne*, le *Jet d'eau*. — II. Répétitions et refrains. — III. Le « foyer » de l'art baudelairien : coordination de l'asymétrie et de la symétrie, du régulier et de l'irrégulier ; le symbole du navire, le rythme ; la ligne ; le dessin arabesque ; comment B. manie l'alexandrin : le *Voyage* ; mètres pairs et impairs combinés. — IV. Les « grandes symphonies » ; « opérations magiques, sorcellerie évocatoire » 344

CHAPITRE XI. — **La prose de Baudelaire** : *poèmes en prose, essais*. Importance de B. comme prosateur, caractère classique de sa prose. I. *Le Spleen de Paris*, recherche d'une prose poétique musicale sans rythme,

deux exemples. — II. *La Fanfarlo :* portrait de B. par lui-même. — III. *Les Paradis artificiels*, que ce livre est un livre sain. — IV. Les essais de l'*Art romantique :* B. peintre de la vie moderne 365

Chapitre XII. — **La prose de Baudelaire** : *la critique et l'esthétique*. B. est un grand critique. I. Critique littéraire : tact, dignité, loyauté ; B. sait admirer. — II. Critique musical : *Richard Wagner et Tannhäuser*. — III. Critique d'art : les Salons de B., ses préférences pour la peinture ; une page sur la sculpture ; valeur des jugements de B. ; B. et Delacroix. — IV. L'esthétique de B. : sa conception de l'homme ; qualités dominantes chez le véritable artiste : volonté, intelligence, imagination, passion ; l'art et la nature ; la question de la vérité et de la moralité dans l'art ; deux éléments du beau : l'élément immuable ou classique, l'élément transitoire ou romantique (la modernité) ; la beauté consiste dans le caractère 377

Conclusion. — Un témoignage de Banville. B. et l'homme moderne 405

ERRATA

—

Page 32, 15e ligne, au lieu de *Beaudelaire*, lire : *Baudelaire.*

— 98, 10e ligne, au lieu de *Non. Hélas! Il fut,* lire : *Non, Hélas ! il ne fut.*

— 107, 18e ligne, au lieu de *qu'il débarrasse*, lire : *se débarrasse.*

— 134, 7e ligne, au lieu de *Juda*, lire : *Judas.*

— 154, 23e ligne, au lieu de *Beaudelaire*, lire : *Baudelaire.*

— 173, 20e ligne, au lieu de *myrthes*, lire : *myrtes.*

— 291, 25e ligne, au lieu de *aux nuits*, lire : *au nuits.*

— 298, 21e ligne, au lieu de *aux nuits*, lire : *au nuits.*

— 308, 12e ligne, au lieu de *Feurs*, lire : *Fleurs.*

— 338, 22e ligne, au lieu de *altitudes*, lire : *attitudes.*

— 342, 3e ligne, au lieu de *bras*, lire : *boas.*

— 354, 25e ligne, au lieu de *masque les points*, lire : *marque les points.*

— 412, 25e ligne, au lieu de *chrétienne*, lire : *chrétiennes.*

BIBLIOTHECA

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

07 MAR '85
07 MAR '85
MAY 04 1987
APR 27 1987
APR 07 1988
MAR 27 1988
MAR 07 1996
04 MARS 1996
23 NOV. 1996
NOV 15 1996
FEV 22 2002
FEB 22 2002
FEB 12 2002

a39003 002562816b